الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 377
السنة الثانية والثلاثون

حزيران 2002 جمادى الآخرة - 1423

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المواد التي ترد إلى المجلة ، لاتعاد إلى السادة أصحابها ، سواء أنشرت أم لم تنشر .
- المواد التي تنشر ، تعبر عن آراء كُتابها . ولاتعبر بالضرورة عن رأي المجلة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

[قراءات ..متابعات..]

اول الكلام

أدب ...

حين الطلب.

د. وليد مشوِّح

بات المشهد الثقافي الوطني يعاني من أمراض نحن بحاجة إلى معالجتها بشكل جذري وإلاَّ فإننا سنظل نبحث عن النص الإبداعي سنين طويلة ولا نجده؛ وبالتالي سيشير الآتون مستقبلاً إلى عصرنا هذا بأصابع الاتهام، ونقع نحن أبناء هذا الجيل في دائرة الشك والاتهام وربما أكثر من ذلك..

وعندما أقول نحن؛ فإنما أقصد المتعاملين مع الشأن الثقافي، مبدعين ومتلقين سواء بسواء، علماً أن لكل من الطرفين دوره في معالجة الداء الذي تعاني منه الثقافة أو الحالة الإبداعية في أيامنا هذه..

وإذا كنت سأعرض لبعض هذه الأمراض؛ فهذا يعني عدم اِتهام شخص بعينه، بقدر الإشارة إلى حالة بدأت تتحول إلى ظاهرة، يتوجب علينا قمعها أو فضحها أو التنبيه أو الإشارة إلى كون هذه الثقافة تشكل قضية أخلاقية، وجدانية توجيهية وأموراً أخرى تنصبُّ كلها حول ضمان الأمن الثقافي القومي العربي.

من هذه الأمراض بل وتأتي في مقدمتها (صناعة الأدب العائلي) إذ أصبحنا نقرأ على صعيد المسابقة الثقافية أو النشر الإبداعي في الصحف والمجلات أو إصدار الكتاب أسماء كتاب لا يمتون للثقافة بصلة، بل لا يفرقون بين القصة والشعر والخاطرة، ويكون دائماً وراء هؤلاء كاتب محترف هو رب الأسرة، وقد أشرع قلمه ليكتب باسم أفراد أسرته سعياً وراء حفنة من الدريهمات، أما إذا كُشفت فعلته عن مصادفة أو خبرة، فإنه يتحول إلى ذئب جائع لا جريح، ويكذب على نفسه وعلى من فعل

الفعل الشنيع باسمه، وعلى المتلقي، وعلى شرائح أخرى تربطها علاقة ما بالثقافة، ونحن نحتفظ بالوقائع، وربما قدمنا شهاداتنا حول هذا الموضوع موثقة بالقرائن والأدلة.

وثمة مرض ثانٍ ما برح ينهش في جسد الثقافة، إذ يتمثل في مجموعة من الصانعين المهرة والحرفيين، وشُطّار العلاقات (العامة والخاصة)، ومتعهدي احتفالات النوادي الأدبية، هؤلاء جميعاً أو ما يمثلونه من توجه؛ يتوافقون على شخصية ذات مواصفات ذاتية ونفسية وجسدية ثم يتقاسمون الأدوار في صناعتها؛ فمنهم من يصحح النصّ، ومنهم من يقلبه رأساً على عقب فيعيد صياغته، ومنهم من (يدوزنه)، ومنهم من يسوّقه. ومنهم من (يسربه) إلى تجمع ثقافي، ومنهم من (يتعهد) الجانب الدعائي على شكل نقد، وهكذا يطلع علينا نجم جديد (يبرق) في سماء الأدب، فتزداد قائمة التعويق الثقافي باستضافة معوق جديد، وينام أولئك هانئين قانعين بأكذوبتهم التي اخترعوها على التو..

وتضاف إلى الأمراض ظاهرة مرضية جديدة أخذت بالتفشي منذ عصر ثقافي (نريد فعلاً أن نبرأ جسده من أمراض السوق والاستهلاك)، وتلك الظاهرة تتمثل بذلك النمط الذي يسمونه نمط المناسبات أي أن يفتتح بعضهم (بقالية ثقافية) ويبدي استعداده لتلبية الطلبات، بل وإيصالها إلى أي مكان يشاء المستفيد من النص الثقافي أن يصله مع تسهيلات مغرية جداً.. هذا وقد دأبت بعض الصحف في أقطار عربية ما تنشر إعلاناً يقول: لدينا قصائد للأفراد والمدائح والتعازي والمناسبات المختلفة، فمن يحتاج إلى هذه الخدمة فليتصل بـ..!

وأُصيب الجسد الثقافي فيما أُصيب من أمراض بمرض النتاج الأدبي المشترك، والترجمة عن لغة رابعة أو خامسة، وتقنين الفكرة الأدبية وتقزيمها وتحويلها إلى نص مجهري لا يُرى بالعين المجردة..

وثمة أمراض أخرى يطول عرضها وشرحها كذلك المرض المسمى (مرض العرض والطلب) وهو مرض يقوم على تجهيز النص وتوضيبه وعرضه على طلاّب الشهرة والباحثين عن الوميض الإعلاني، ومن ثم تبدأ المناقصة، ومن يدفع أكثر؛ يربح الصفقة.. وهكذا..

أما ثقافة الإطناب في المديح من أجل ولوج بوابات النشر والقبض بالدولار فقد رفعت شأن الكثيرين من هواة الكتابة وأنصاف المثقفين على حساب سيادة الإبداع.

تلك هي أمراض أصابت جسد الأدب وشوهت غائية الثقافة وحرفتها عن مسارها ووضعتها في مهب الريح.. هي أمراض تحتاج إلى معالجة، وقد أماتت بعض الأعضاء في الجسد.. إننا في عصر عولمة كل شيء، ويتوجب علينا – والحال هذه – أن نتصدى لتلك الأمراض من أجل الحفاظ على هويتنا، وبالتالي كي نستطيع مواجهة التحديات على الصعد كافة.. علينا إغلاق تلك السوق الموسومة بأدب تحت الطلب إحقاقاً لشرف الكلمة، ورفعاً من قيمة الإبداع، وضماناً لمستقبل الأجيال..

قصيدة الومضة

د. عيسى قويدر العبادي

كثيرة هي القضايا التي شغلت نقاد الأدب، قدماء ومحدثين، فبعضها يتصل بمضامين الأدب – شعراً كان أم نثراً – وبعضها يتصل بأشكال صياغته.

قصيدة الومضة هي إحياء أو إعادة صياغة لما نعرفه في شعرنا العربي القديم من المقطعات.

كثيرة هي القضايا التي شغلت نقَّاد الأدب، قدماء ومحدثين، فبعضها يتصل بمضامين الأدب – شعراً كان أم نثراً – وبعضها يتصل بأشكال صياغته، وقد تباينت حظوظها، فنال بعضها الخلود، ومرّ البعض الآخر مروراً عابراً، ولكنها – أياً كان حظها – تظل تنال من الاهتمام ما تناله، ثم ما تلبث جذوتها تخبو بمرور الزمن.

إن الزيادة، والسرقات الأدبية، والموازيات، واللفظ والمعنى، وغيرها الكثير، قضايا نقدية تعددت الآراء فيها، ولكنها استحالت – فيما بعد – تراثاً نقدياً، نقف عنده متأملين، أو عابرين، لا استخفافاً بها، ولكن لأنها لم تعد تشغلنا كما كانت تشغلنا من قبل.

إن هذا التعامل مع هذه القضايا المتجددة حقيقة نقرُّ بها، وقد نجاهر، ولكن على استحياء، لأن ثمة حقيقة أخرى تحكم نظرتنا، مؤداها أن ما كان جديداً في عصور خلت صار قديماً لدينا الآن، وأن جديدنا سيصبح قديماً لدى الأجيال القادمة.

إن الصراع بين القديم والجديد مسألة تنفرد بالخلود والتجدد وإن تعددت مضامينها وأوجهها، فقد ظلّ هذا الصراع كما هو منذ أول نص أدبي وصل إلينا مدوناً، على الرغم من أن جديد أدب الجاهلية غير جديد القرن الحادي والعشرين.

ووجه الشبه الذي يصل، أحياناً، حد التماثل التام أن دعاة التجدد المدافعين عن هذا الجديد يلعبون دور الرفض، ويعلنون الخصومة بذات الحجج التي ارتكز عليها خصومهم حين يظهر دعاة غيرهم بجديد غير جديدهم، وليس في ذلك غرابة، لأن كل جديد يحمل مع ولادته بذور معاداته، في غالب الأحوال، فينهض أصحابه ومريدوه يشحذون هممهم للمناداة به والدفاع عنه وترسيخه كحالة أدبية جديدة بكل ما أوتوا من حجة وبرهان.

إلا أن ما يثير الاستغراب حقاً أن يكون الجديد قديماً في روحه وشكله وحيثياته، ومع كل ذلك يتخذ دعاته موقفاً رافضاً لكل ما هو قديم،

**** إن ولادة الشعر الحر نتيجة طبيعية لفعل التقيد والتطور، وحصيلة لمخاض منذ مئات السنين.***

وكأن هذا القديم قد استهلك في حينه، ولم يعد نافعاً لتشكيل أم تفرخ فراخاً في الخفاء لتظهر ذات زمن بثوب ذلك الزمن، منسجمة مع متطلباته الجديدة، متناغمة مع مصطلحاته وثقافته.

وفي الشعر العربي المعاصر ما قد يمثل هذا أصدق تمثيل، فثمة شكل جديد من أشكال الصياغة الشعرية رآه أصحابه ومريدوه شكلاً جديداً وفريداً، ولا علاقة له بالتراث والماضي، وظن المدافعون عنه أنهم بسعيهم إلى ترسيخه إنما يفتحون فتحاً مبيناً في نظريات الشعر الجديد، لم يسبقهم إليه أحد.

إن هذا الشكل الصياغي الجديد الذي عنيناه هو ما نسميه قصيدة الومضة، و القصيدة القصيرة، سواء أكانت من زمرة شعر التفعيلة الحر، أو جنس قصيدة النثر، وإن كنا لا نتفق كثيراً مع هذا الجنس الشعري الجديد، أقصد قصيدة النثر، ولنا عليه تحفظات ليس مجالها الآن.

أعتقد، ابتداء، أن قصيدة الومضة هي إحياء أو إعادة صياغة لما نعرفه في شعرنا العربي القديم من المقطعات، ذلك الشكل من الصياغة الشعرية الذي عرفته العرب منذ نشأة الشعر عندهم، حين مثّل مرحلة مهمة من مراحل تطوره.

وسنحاول في هذا الخصوص تسليط الضوء على هذه الحقيقة، مستندين إلى بعض النصوص الشعرية الحديثة الواقعة في دائرة قصيدة الومضة.

*** يبدو أن توقيت إعلان دعوة الشعر الحر مرتبط بمتقيدات حياة الإنسان في العالم العربي، التي شهدت تسارعاً غير محدود في بدايات القرن الماضي.**

لم يأتِ الشعر الحر أو شعر التفعيلة، كما يسمى أحياناً، من فراغ، ولم يكن مجرد رد فعل على متغيرات سياسية واجتماعية وثقافية وفكرية شهدتها حقبة الأربعينات من القرن العشرين، ولم يكن، أيضاً، تعبيراً عن تأثر بالشعر الأوروبي الحديث، كما يعتقد الكثيرون ممن يعانون عقدة الدونية إزاء كل ما هو أعجمي، مع أننا لا ننكر استفادة الشعر الحرّ من بعض الجوانب الشكلية والفنية والتقنية الأوروبية، لكنا لا نصل إلى حد التسليم بأن شعرنا تقليد للآخر، وأن ثقافتنا العربية العريضة، وأدبنا وشعرنا العربي العريق عاجز عن التطور، لأن نظرة سريعة إلى الوراء /التراث تطمئننا إلى مرونة الشعر العربي القديم وحركته وقدرته على التغير حتى في الشكل، ولعل في المقطعات والرباعيات والموشحات والقوما والكان كان والدوبيت وغير ذلك من الأشكال الشعرية العربية القديمة ما يؤكد قدرة شعرنا العربي على الحركة.

إن ولادة الشعر الحرّ نتيجة طبيعية لفعل التغير والتطور، وحصيلة لمخاض منذ مئات السنين، وبيان أول لثورة في الشعر العربي بدأت كتابة أحرفه الأولى منذ العصر الأموي، حين جاهر الخليفة الشاعر الوليد بن يزيد بتبرمه من قيود الشعر النمطية، فنظم مزدوجته الأولى:

الحمـــد لله ولـــي الحمـــد

نحمـــده فـــي يســـرنا والزهـــد

وهـو الـذي فـي الكرب نستعين

وهـو الـذي لـيس لـه قـرين

وهي شكل من الخروج على وحدة القافية المعروفة بنظامها الصارم، فهذه المزدوجات تجرأت على المس بأقدس قوانين الشعر العربي القديم وأنظمته الصارمة حين نوعت حرف الروي، وقد كان هذا المساس يخرج الشاعر من دائرة الشعر في نظر النقّاد، وحتى في نظر المجتمع.

إن هذا الفتح الجديد المتمثل في المزدوجات مهد لظهور أنماط جديدة من الصياغة الشعرية تعددت مسمياتها، كالمثلثات، والمربعات، والمخمسات، والمسمطات وأخيراً الموشحات.

وهذه الأنماط، على اختلاف مسمياتها، تقوم على نظام تغيير القافية الموحدة، شكلاً، والتصرف في دائرة المضامين الشعرية موضوعاً، ثم جاءت محاولات أخرى نحو التجديد والتغيير، ولعلّ من أبرزها دعوة أبي نواس إلى الانعتاق من تقاليد القصيدة العربية الصارمة:

قال لمن يبكي على رسم درس

واقفاً ما ضرّ لو كان جلس

وقوله كذلك:

عاج الشقي على رسم يسائله

وعجتُ أسأل عن خمارة البلد

وعلى الرغم من أن دعوة أبي نواس هذه لم تؤثر في شكل القصيدة ذلك التأثير البين في عالم التغيير، إلاّ أن هذه الدعوة لقيت استجابة واسعة – لا يقلّ عنها حجم معارضتها – تمثلت في توجه بعض الشعراء، أو لنقل الكثير منهم، إلى التخلص من رسوم بناء القصيدة التقليدية، باختفاء المقدمة، بمختلف أنماطها، وظهور قصيدة جديدة محكومة ببيئتها الزمانية والمكانية، شكلاً ومضموناً، مع المحافظة على الصلة الوثيقة بالموروث.

ومن جهة أخرى فتحت التوجهات الجديدة باب الخروج على سطوة الوزن وحدوده، وذلك من خلال ميل بعض الشعراء إلى استثمار طاقات بعض البحور الشعرية في توليدات جديدة، ولعلها كانت بمثابة إرهاصات لشعر التفعيلة.

ويبدو أن توقيت إعلان دعوة الشعر الحر مرتبط بمتغيرات حياة الإنسان في العالم العربي، التي شهدت تسارعاً غير محدود في بدايات القرن الماضي، إذ تزامن انعتاق العرب – كأمة – من سطوة الحكم التركي بكل تبعاتها، مع انفتاح على العالم الخارجي المستمد من /بريطانيا وفرنسا وبقية الغرب، أمسك فيه العربي إرثه كعنوان لهويته العربية والإنسانية بيد، وفتح، باليد الأخرى، الباب لقوى ظنها ستنير له دهاليز الظلمة، وتفتح له باب المستقبل الواعد، فخاب ظنه حين وجد أن سياط الأتراك أرحم من بنادق الأوروبيين، وأن إرثه ما هو إلا زوادة لم تعد تقيه شرور الحاضر.

وكان الشعراء في سيل الخيبات أكثر من غيرهم هلعاً وقلقاً، ولذا فقد ضاقوا ذرعاً بقوالب الموروث، وراحوا يبحثون عن متسع جديد في عوالم الشعر يمكنهم من ممارسة قيم جديدة وترسيخها، ويبيح لهم زوايا نظر أخرى إلى آفاق أرحب، فوجدوا ضالتهم في الشعر الحر، الذي يقوم على انتظام التفعيلات دون تحديد مسبق.

وسواء أكان السياب أم نازك الملائكة هما الأكثر جرأة في إعلان ولادة هذا اللون، فإن حقبة الأربعينات والخمسينات قد شهدت ولادته.

ولهذه الحقبة ما يميزها في تاريخ الأمة العربية، إذ شهد العالم فيها – والعرب جزء منه – نهاية الحرب العالمية الثانية، التي ربما أعادت ترتيب خريطة الكرة الأرضية، فأحدثت بهذه الإعادة هزات فكرية وثقافية واجتماعية كبيرة، أوجدت حاجة إلى تغيير لغة الخطاب اليومي والإبداعي، لتكتسب مسحة ثورية قائمة على التذمر الناقد لما هو كائن لتصل، بعد ذلك، مرحلة التحريض، والثورة.

وقد أسهم الشعراء في خلق هذه الأجواء، مؤثرين ومتأثرين بمجتمعاتهم، فغلبت صفة الحماسة والثورية على نتاجهم في هذه المرحلة، وبخاصة رواد حركة الشعر الحرّ، كالسياب الذي نشر (حفار القبور) و(أزهار ذابلة) و(المومس العمياء)، والبياتي في (أباريق مهشمة)، ونازك في (شظايا ورماد)، وبلند الحيدري في (أغاني المدينة المبتة).

**** صار النظام الإيقاعي الذي اقترحه الروّاد، واستبشروا به حيزاً ضيّقاً لأنهم اقتصروا فيه على عدد من الأوزان، الأمر الذي دفع جيل الستينيات من الشعراء إلى إعلان التمرد على جيل الروّاد.***

* قد يعتمد بعض الشعراء إلى الإفادة من المعاني المجازية في توليد إيحاءات أكثر عمقاً.

وعلى الرغم من خصوصية كل شاعر من هؤلاء وغيرهم، إلا أن ميلهم إلى الإفادة من امتزاج الحلم بالواقع وحّد بينهم، وأكد حرصهم على التعبير عن هموم الناس، وآلامهم وآمالهم وأحلامهم، وبالتالي مرافقة الحدث منذ ولادته.

وما لبث هذا الحرص أن اتخذ شكلاً تعبيرياً مميزاً من المطولات والقصص الشعري الذي يعتمد فيه الشاعر "على الأساطير وتوظيف رموزها لتكون بديلاً عن مواقف معينة؛ فشغلوا بالعالم الخارجي، وقادهم انشغالهم هذا إلى لغة وصفية سياقية، تجنح إلى المعقول، وتسخر الرموز للتعبير عن آراء الجماعة، فابتعدوا عن أنفسهم، وتجاهلوا أحلامهم"(1).

وكان من نتيجة ذلك أن صار النظام الإيقاعي الذي اقترحه هؤلاء الرواد، واستبشروا به حيزاً ضيقاً لأنهم اقتصروا فيه على عدد من الأوزان، الأمر الذي دفع جيل الستينات من الشعراء إلى إعلان التمرد على جيل الرواد، لتشهد حركة التجديد انعطافاً آخر تمثل في السعي إلى إيجاد قصيدة جديدة متكاملة لا تغلب عنصراً على آخر من عناصر بنائها، فضلاً عن اكتفائها بعالمها الخاص، ولذا مال هؤلاء الشعراء إلى تركيز المعاني وتكثيف الصور، مستفيدين من كل الفنون وأشكال الإبداع "فتداخلت الأصوات في النص الواحد، في بناء درامي متطور"(2).

أما السمة الأخرى التي حرص شعراء هذه الفترة على أن تسم نتاجهم فهي القصر المقصود، رداً على شيوع القصيدة الطويلة، وتمشياً مع نهج التكثيف والإيجاز، ونكوصاً عن مسار القصيدة المرسلة، التي شهدت فترة الستينات فشلها الذريع من حيث أنها كانت تقوم على صياغة شعرية متعددة القوافي والموضوعات.

ولعل الفارق بين النهجين: القصر في قصيدة الومضة، والطول في القصيدة المرسلة لا يقف عند حدود الحجم فحسب، بل يتعدى ذلك إلى اعتماد القصيدة القصيرة على تجسيم موقف عاطفي محدد تعبيراً عن حالة إلهام غير منقطع(3).

يقول الشاعر سامي مهدي في قصيدة "أحياناً ننسى":(4)

كم أنت قريب مني، كم أنت بعيد

أحياناً أسأل نفسي: كيف يكون العشق إذن

أو كيف أريد؟

أسوى أن أُذكر في أسماء الملعونين

أسوى أن تشغل عني بنفاق الكذابين

فعلام إذن أسأل عنك

وتسأل عني.

إن هذه القصيدة مجموعة أسئلة في صعيد واحد جسدها حوار امتد على مساحة سبعة أسطر شعرية، بلغة يومية (مشفرة) بلا تعقيد، وبسيطة بلا إسفاف، ذاتية في ولادتها المباشرة، غيرية في إيحاءاتها، أفاد الشاعر فيها من بنية القصيدة والإسكتش من خلال قيامها على الحوار وتنامي الحدث المرن، ومثل ذلك في قصيدته "العاشق"(5).

هاهو الكون يزهُر، والأرض توقد نيرانها

والشجر يستطيل، وتكتظ أغصانه بالثمر

هاهو الكون يكبر، والعاشق المتعجل يطلق من كفه قمراً

ويباهل جيرانه بقمر

ثمة خيال إذن، لكنه بسيط، بعيد عن التغريب والغموض، يقوم على فهم سريع، لكنه عميق، تتشابك فيه المعاني في نسيج موحد متماسك.

وقد يعمد الشاعر، أحياناً، إلى التكرار

لتحقيق هذا التماسك، كما في قصيدة سامي مهدي أيضاً في "الكتابة"

لست أسأل عما كتبت، وأسأل عما سأكتب(6)

بيني وبين الكتابة مستقبل هارب
ومجاهيل تحرسها الجن
أدركها لحظة، ثم تفلت مني
ولا تبقى لديّ سوى طائر، أنا أختاره
ثم أطلقه في قصيدة
لست أسأل عما كتبت
ويكفي، لكي أطمئن، مغامرة اشتهيتها
أقحمها بحياة جديدة.

فالنظرة الشفافة في هذا النص تؤكد إفادة الشاعر من التكرار (لست أسأل عما كتبت) في إحكام بنية قصيدته هذه وتدوير معانيها، والارتكاز إلى لغة بسيطة عفوية بعيدة عن التغريب والإيهام الذي قد يلجأ إليه الشاعر، وهو يعرض لأسطورة ما بقصد استثمار دلالات رموزها، فالعمق يكشف عنه تعاضد إيحاءات المفردات كمفردات، ومكونات سياق، فيما يكشف التكرار عن بناء مترابط لا يفضي إلى نهاية محددة.

وقد يعتمد بعض الشعراء إلى الإفادة من المعاني المجازية في توليد إيحاءات أكثر عمقاً، ولكن برموز طبيّعة كقصيدة يوسف الصائغ (العشاء)(7).

حين أعود إلى بيتي كل مساء
يخرج حزني من غرفته مرتدياً معطفه الشتوي
ويسير ورائي
أمشي.. يمشي
أجلس.. يجلس
أبكي.. يبكي لبكائي
حتى ينتصف الليل، وتتعب، أراك أرى حزني
يدخل في المطبخ، يفتح باب الثّلاجة
يخرج منها قطعة لحم سوداء.. يعدُّ عشائي.

فبساطة المفردات لم تقف حائلاً دون إنشاء دلالات رمزية قامت على توظيفها في سياق أحال ما هو لا حسيّ إلى حسي، ومنح رموزها ملامح إنسانية.

**** بساطة المفردات لم تقف حائلاً دون إنشاء دلالات رمزية قامت على توظيفها في سياق أحال ما هو لا حسّي إلى حسّي، ومنح رموزها دلالات إنسانية.***

ونتيجة لذلك، تبدو قصائد يوسف الصائغ لوحات تشكيلية تمتزج فيها الألوان كقصيدة (زهرة)(8):

ذرة من تراب العراق
حملتها الرياح، وألقت بها في الصباح
فوق جرح شهيد
شهق الجرح من فرح وألم
وأطبق أجفانه والتأم
تاركاً عند حافته
ذرة من تراب العراق
وزهرة
ودم.

فثمة أكثر من لون يفرد عرضها، كلاً على حدة، ثم يخرج بينهما في ترميز واضح لا يصعب التقاط دلالاته.

ومثل ذلك قد ينسحب على حميد سعيد وحسب الشيخ جعفر، وغيرهما من الشعراء الذين كرَّسوا بعض نتاجهم الشعري لهذا النمط من الشعر الذي تصدى له روّاد الشعر الحر، وبخاصة نازك الملائكة التي ترى أنه نظم في موضوعات جامدة مغلقة بلحظة زمنية معينة، وأنه يدفع الشاعر إلى "التفجير العاطفي، ويحيطه

بشحنة من المشاعر القوية"(9).

وسواء أنكرت نازك الملائكة أهمية قصيدة الومضة وفاعليتها أم لم تنكر، فإنها أثبتت حضوراً مهد بدوره إلى قيام قصيدة النثر المعاصرة، وليس في ذلك جديد، إلاّ أن ما نريد تأكيده هنا هو أن قصيدة الومضة ليست جديدة على موروثنا الشعري، بل إنها من أقدم أشكال الصياغة الشعرية العربية، مع اختلاف المسميات.

** قصيدة الومضة ليست جديدة على موروثنا الشعري، بل إنها من أقدم أشكال الصياغة الشعرية العربية، مع اختلاف المسميات.*

إن استقراء هذا الموروث، وما برز حوله من آراء نقدية، قديمة أو حديثة، يحملنا على الاعتقاد بأن النص القصير متكامل البناء، عرف قبل معرفة القصيدة، وإذا ارتبط الحديث عنه بالحديث عن بدايات نشأة الشعر العربي التي يرى الجاحظ أنها تمتد إلى حوالي مائتي عام، على أبعد تقدير، قبل الإسلام(10) وهو الرأي الذي سبقه إليه ابن سلام الجمحي(11)، وأكد ابن رشيق القيرواني فيما بعد حين قال: "إن الشعر كله إنما كان رجزاً وقطعاً، وإنه إنما قُصِّد على عهد هاشم بن عبد مناف وإن أول من قصَّده مهلهل وامرؤ القيس، وبينهما وبين الإسلام ومائة ونيف وخمسون سنة(12).

ولعل الباحثين المحدثين لم يتنبهوا إلى فهم الأولية التي تحدث عنها الجاحظ، إذ كان يشير – اعتماداً على من سبقه – إلى أولية القصيدة لا أولية الشعر، التي ألمح إليها الجمحي في قوله: "لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته(13)، فهو يرى أن المقطعات شكل الشعر العربي الأول، وأنه مهد لظهور القصيدة / القصائد على يد المهلهل وامريء القيس، ويؤكد هذا الزعم من خلال ذكر نماذج من المقطعات لعدد من الشعراء الذين سبقوا عصر المهلهل وامريء القيس، وقال إنها من قديم الشعر الصحيح، منها قول العنبر بن تميم(14).

قد رابني من دلوي اضطرابها

والنأي في بهراء واغترابها

أن لا تجئ ملأى يجئ قرابها

وكذلك دويد بن زيد بن نهر(15)، وأعصر بن قيس بن عيلان(16)، والمستوغر بن ربيعة(17). وزهير بن جناب، وجذيمة بن الأبرش.

وقد أضاف ابن قتيبة ثلاثة نماذج لما ذكر الجمحي، وقال إنها من قديم الشعر الصحيح(18)، وقد اتفقت كلمة هذين الناقدين على أن من ذكراهما هم الرواد في الشعر العربي، وأن ما وصل إليهما منهم إنما هي نصوص كاملة تمثل نتاج مرحلة، كانت المقطعات هي السائدة فيها، وهي سابقة على مرحلة تقصيد القصيدة، أي إطالتها، التي كان المهلهل رائد الشعراء فيها.

وإذ ما أخذنا بالحسبان أن المهلهل كان رمزاً من رموز حدث كبير هزّ الكيان العربيّ في شبه الجزيرة قبل الإسلام، أعني حرب البسوس، فإنه يجوز لنا افتراض وجود صلة بين هذا الحدث وإطالة ثوب الشعر، فطبيعة تلك المرحلة كانت تستدعي من الشاعر – بوصفه لسان حال القبيلة وناطقها الرسميّ – أن يسخر كل أدوات إبداعه لمصلحتها، وهو أمر لم تكن المقطعات تفي به إيفاء القصائد، لأن وحدة موضوع المقطعة وقصرها وتكثيف معانيها وتركيزها "ما كانت لتلبي ما يتطلبه التخاصم من محاججة يقدم فيها الشعراء مسوغات نهج قبائلهم، التي كانت تستدعي بدورها انتقالاً بين موضوعات متعددة قد يربط الشاعر بينها بأدوات لفظية، وقد لا يجد نفسه مضطراً إلى ذلك، إذ يجعل من قصيدته فضاءً واسعاً يجمع أشياء متناثرة غير ملتصقة ولا ملتحمة(19). إلا أن ذلك لم يكن يعني انتفاء

الحاجة إلى المقطعات، إذ سرعان ما تعايش الشكلان/ القصائد والمقطعات معاً زمناً ليس قصيراً، وإن كانت كفة القصائد هي الأرجح.

واستمر هذا الوفاق بين اللونين في العصر الجاهلي، وامتد إلى عصر صدر الإسلام والعصر الأموي، لتعود المقطعات للظهور من جديد في العصر العباسي استجابة لمتغيرات كثيرة تتصل ببنية المجتمع الفكرية والاجتماعية، وقد تزامنت عودتها مع ميل الشعراء – الذي أشرنا إليه في البدء – إلى الخروج عن أسر تقاليد القصيدة النموذج، إذ أكدت المقطعات حضوراً مثيراً للاهتمام، تباينت الآراء في تقييمه(20) ويبدو أن هذا الحضور المتميز انعكس على فنون الأدب الأخرى، إذ ظهر، فيما بعد، فن التوقيعات، الذي كان يقوم على الاقتصاد الشديد في استخدام المفردات، من خلال استثمار طاقات المفردة الواحدة أقصى استثمار.

ولعلّ ما سبق هو حالة شبيهة بحال شيوع النظم على قصيدة الومضة (القصيدة القصيرة)، وشيوع الكتابة القصصية على نمط الأقصوصة، فتلازمهما غير بعيد عن تلازم التوقيعات والمقطعات بفارق اللون الأدبي/ نثر وشعر، وهو شبه يحتمل التأمل، فسمات المقطعات تتطابق مع سمات قصيدة الومضة إلى حدٍ ما، إذ كان كل منهما يقوم على وحدة الموضوع/ الإيماضة المعنوية، وكذلك قصر النص واختزال مفرداته، وتكثيف دلالاتها، فمقطعة امرئ القيس التي يقول فيها(21):

ألا يا لهف هند إثر قوم

هُم كانوا الشفاء فلم يصابوا

وقاهم جدهم ببني أبيهم

وبالأشقين ما كان العقابُ

وأفلتُهن علباء حريضاً

ولو أدركنه صفر الوطاب

تتضمن نصاً كاملاً قائماً بذاته، كما يؤكد رواة الديوان(22)، فهي في العدد أبيات ثلاثة، ولكن الشاعر لخص فيها تجربته الحياتية بإيجاز هائل، وكثف فيها المعاني، واستفاد من المفردات ودلالاتها الإيحائية والمباشرة، وهو نهج قد لا يختلف فيه امرؤ القيس عن الشاعر المعاصر الذي سرّب تجربته في قصيدة الومضة، مثلما فعل سامي مهدي في قصيدته "اطمئنان"(23):

تطمئن لميتتها وتنام

ولا شيء يزعجها غير بعض العويل

وهي حيث اطمأنت، تحس بنا وترانا

وتقنع بما رأت بالقليل

لقد عمد الشاعر في هذه القصيدة إلى الاستفادة من معطيات الأفعال، ليضفي على أجوائها حركة مستمرة، راسماً بذلك صورة للموت بطريقة غير تقليدية، فيها نوع من الابتكار والتجديد، ليكون الموت، بعد ذلك، الحل الأمثل للخلاص من الآلام، فثمة راحة للميت معادلها الموضوعي قلق الأحياء من حولها الذي يزعجها، ولم يقتصر تطابق المقطعات والومضة على هذا الجانب فحسب، وإنما تعدى هذا إلى الشكل أيضاً، فبالإضافة إلى القصر القائم على قلة عدد الأبيات أو الأسطر الشعرية مقارنة بالقصائد، فإن ثمة قيمة بنائية أخرى مهمة، وهي خلو المقطعة والومضة من الاستهلاك الذي كثيراً ما كان الشعراء يعمدون إليه في رسم قصائدهم فصار لازمة من لوازم بناء هيكل القصيدة ونموذجها المعتمد(24).

**** عادت المقطعات للظهور من جديد في العصر العباسي، استجابة لمتغيرات كثيرة تتصل ببنية المجتمع الفكرية والاجتماعية.***

***** إذا كانت الوحدة الموضوعية، والإعجاز، وقصر النص وصغر حجمه، هي سمات عليا تميز قصيدة الومضة، فإنها – غالباً – هي السمات ذاتها التي تميز المقطعات.**

وقد استبدل الشعراء المعاصرون هذا الاستهلال ببديل جديد لم تعهده القصيدة القديمة وهو العنوان، هذا الذي غالباً ما يلخص مضمونها، في حين آثر القدماء أن يفصح النص عن مضمونه بترابط أجزائه.

وإذا كانت الوحدة الموضوعية والإيجاز وقصر النص وصغر حجمه هي سمات عليا تميز قصيدة الومضة، فإنها – غالباً – هي السمات ذاتها التي تميز المقطعات، وهو الأمر الذي يغرينا بالقول بتشابه هذين إلى حد كبير.

وحين قطع إبراهيم نصر الله شوطاً رائعاً في الشعر الحر والرواية، فإنه يتنبه إلى عصر السرعة والاختزال، فيطمئن إلى ضرورة الإيماء والخطف الدلالي في الشكل والمضمون، فيختصر الزمان والإنسان والتجربة والرسالة في ومضات شعرية احتلت مساحة لا بأس بها من إنتاجه الشعري، يقول في قصيدة "الزهرة الثانية"(25):

سنبكي إذاً أيها الأصدقاء
سنبكي إذاً وردة
وسماء
إننا في عدن
سنبكي إذن أيها الأصدقاء
ونحلم أن يزهر العمر يوماً
ويكون لنا وطن رائع
مثل هذا الوطن.

وبهذه البساطة والشفافية يتحول البكاء – الذي يشكل دائرة الحزن والسلبية في الذهنية العربية العامة – إلى حلم رائع يتوج الأمل المنشود للإنسان العربي التائه، فليس أجمل من معنى الوطن الذي يتشكل فيه ملامح الانتماء والحرية والاشتراكية وحق الحياة والحضور، وهو بهذا يختصر المسافات ويحاول الوصول إلى المنشود مختزلاً كل شيء يمكن اختزاله، يقول الأستاذ إحسان عباس: "في قصائده القصيرة استطاع إبراهيم أن يضع إطاراً واضحاً لظاهرة القصيدة القصيرة، وأن يكون من أوائل الشعراء الذين استأنفوا انتباههم إلى قيمة هذه القصيدة وفاعليتها.. ومع إبراهيم نصر الله اتخذت القصيدة الجديدة بعداً جديداً حين أفردت في ديوان كامل "عواصف القلب"، دون أن يكون ذلك سأماً من القصيدة الطويلة التي أجادها إبراهيم "نعمان يسترد لونه"، وفي "الفتى النهر.. والجنرال"، وغيرها من دواوينه، ثم أن انتقاله بين الشعر الرواية يدل على أن طول الشكل لا يقف في طريق إبداعه(26).

إن إصرار إبراهيم نصر الله على اختزال الزمان والمكان والهدف يتحقق في ديوان كامل أسماه "عواصف القلب"(27). ومن خلال مثال واحد فقط على قصيدة الومضة في هذا الديوان تتجلى أهمية المفردة والهدف المركز، فهدف الشاعر أن يكتب القصيدة/ الرسالة التي يحيا ويناضل من أجل أن يكتبها لتكون قنوات وطرقاً ومعابر للأمة، تنير لها معالم السداد والنصر، يقول في قصيدته "قصيدة"(28):

قبل أن يسقط القلب
في الأفق مروحة أو خريف
سأكتبها
قبل أن تصغر الطرقات
ويهرم فيَّ الرصيف

وهكذا نجد أنفسنا "إزاء شعر عميق بإيحائه.. والمدخل الصالح لقراءة هذا الشعر أن نرسل أنفسنا على سجيتها، وأن نتخيل جميع الأبعاد الممكنة، وجميع الشحنات الكافية التي تمثلها اللفظة أو الصورة"(29).

وهذا الكنعاني الشاعر عز الدين المناصرة الذي عاقر الشعر منذ أربعين عاماً، شرّق فيه

وغـرّب، وضـرب فـي متاهـات الحجـم والشـكل والهدف، طوّل وقصّر، وارتـاح من عنـاء النفس الطويل في محطات مركزه حد الضغط، دالة حدّ الفضيحة، قصيدة صغيرة كعصفور مارد ينفجر قنبلة في وجه الواقع وإسرائيل والتيه العربي وتشرد المثقّف، فهذه قصيدة بحجم عصفور ضئيل تنوء عجوزاً بما حملت من اختزال العمر كله، يقول المناصرة في قصيدة "تركة"(30):

أطلعني أبي على وصيته لنا

كان نصيبي منها.. أيها السيّد

رسالة.. تتنبأ لي بمنفى جديد

منفى جديد، أيُّها السيّد!!!.

إن هذا الألم الكبير الذي يضغطه النصّ هو ترجمة لحياة جيل من أجيال الأمة العربية، إنه الجيل الفلسطيني الذي عاش المنفى في الخارج والداخل، فأصبح قدره واضحاً من خلال فقدان الوطن، وهل أصعب على الإنسان من فقدان وطنه؟، وفي قصيدة الومضة الثانية للمناصرة "دعايات" نقرأ، مرة أخرى هذا الإحساس الفظيع بالظلم. والفقد، إن هذا النص الصغير يختصر عذابات للإنسان الكنعاني العربيّ الفلسطيني الذي ينهي قدره الأول/ النفي بقدر هو أشد مرارة وبؤساً وخسارة، فالنتيجة المرصودة لهذا المنفي المشرد إذن هي الموت، ولم يعد الموت الجميل منتظراً هذا الإنسان، بل إنه موت قسري ظالم ينهي أمله ونضاله بكل مرارة وإذلال، يقول المناصرة في قصيدة "دعايات"(31):

قال الذي سيعدم غداً للجلاد

هل تمنحني قلماً وورقة؟

صرخ الجلاد: ممنوع طبعاً ممنوع

القانون يحرّم ذلك

-لكنهم في سجون العالم

يعطون ورقة وقلماً.. وجرعة ماء

-تلك دعايات.. لا تصدق ذلك

لا تصدق ذلك

لا تصدق ذلك أيُّها السيّد.

فأي سيّد هذا الذي يعدم دون تحقيق أدنى رغبة كفلتها له نواميس الحياة وحقوق الإنسان في أن يكتب وصيته، أو أي شيء أخير في نفسه قبل أن يرحل؟، إن هذا الجنوح إلى الاستفادة من هذا اللون الشعري الجديد/ قصيدة الومضية القصيرة لا يمكن أن يكون سببه الميل إلى الراحة أو الإفلاس، فالشاعر المناصرة امتطى صهوة الشعر منذ أربعين عاماً، وما يزال فحلاً من فحول الشعر العربي المعاصر، ولا أظنه تعب فمال إلى قصيدة الومضة، ولكنه الضغط النفسي الرهيب الذي يعيشه الفنان والمثقف والإنسان العربي الضائع، فربما كانت هذه الدبابيس والقنابل الصغيرة المتفجرة وسيلة جديدة توصل إليه الرسالة، وتهز فيه مناطق الاستتقاع وأصقاع البرودة والترهل والتيه.

**** إن هذا الألم الكبير الذي يضغطه النص، هو ترجمة لحياة جيل من أجيال الأمة العربية، إنه الجيل الفلسطيني الذي عاش المنفى في الخارج والداخل.***

**** هدف الشاعر أن يكتب القصيدة / الرسالة، التي يحيا ويناضل من أجل أن يكتبها، لتكون قنوات وطرقاً ومعابر للأمة.***

الهوامش

(1) سامي مهدي: الموجة الصاخبة – ص 204، دائرة الشؤون الثقافية – بغداد، 1994.

(2) طراد الكبيسي: في الشعر العراقي ص: 25، المكتبة الثقافية – بيروت، د.ت.

(3) د. عز الدين إسماعيل: قضايا الشعر المعاصر ص 246، دار العودة – بيروت، 1981.

(4) سامي مهدي: ديوان الأسئلة، ص 51، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.

(5) نفسه؛ ص 81.

(6) سامي مهدي: الزوال، ص 135، دار الحرية للطباعة – بغداد، 1981.

(7) يوسف الصايغ: قصائد، ص 363، دار الحرية –

بغداد، 1992.

(8) نفسه؛ ص 256.

(9) د. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 165، دار التضامن – بغداد.

(10) الجاحظ: الحيوان، ج1، ص 74، دار إحياء التراث العربي – بيروت، 1969.

(11) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 26، ت: محمود شاكر، مطبعة المدني – القاهرة، 1974.

(12) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 189، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963.

(13) طبقات فحول الشعراء: ج1، ص 26.

(14) نفسه: ج 1، ص 26.

(15) نفسه: ج1، ص 32.

(16) نفسه: ج1، ص 33.

(17) نفسه: ج1، ص 34.

(18) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 104-105. ت: محمود شاكر، دار المعارف – القاهرة، 1977.

(19) د. نوري حمودي القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، ص 27، دار الكتب – الموصل، 1974.

(20) انظر تفصيل ذلك في البحث الموسوم بـ "ظاهرة المقطعات في الشعر العباسي" للدكتور يونس السامرائي، المنشور في كتابه (أبحاث في الشعر العربي) .

(21) ديوان امرئ القيس: ص 23، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة، 1969.

(22) انظر مقدمة الديوان.

(23) ديوان الأسئلة: ص 67.

(24) انظر تفصيل هذا في الشعر والشعراء، ص 74-75.

(25) إبراهيم نصر الله: الأعمال الشعرية، ص 140، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ط 1.

(26) د. إحسان عباس: مقدمة الأعمال الشعرية، ص 13.

(27) صدر عن دار الشروق – عمان، 1989.

(28) الأعمال الشعرية: ديوان عواصف القلب، ص 423.

(29) مقدمة الأعمال الشعرية، ص 2.

(30) د. عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص 377، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 1994، ط

(31) الأعمال الشعرية: ص 379.

المصادر والمراجع

1-ابن رشيق القيرواني: العمدة، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة – القاهرة، 1963، ط.3

2-ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ت: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني – القاهرة، 1974.

3-ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، ت: أحمد محمد شاكر، دار المعارف – القاهرة، 1977.

4-امرؤ القيس بن حجر: الديوان، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – القاهرة، 1969، ط.3

5-الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، دار إحياء التراث العربي – بيروت، 1969، ط.2

6-الوليد بن يزيد: الديوان، ت: حسين عطوان، دار الفكر – عمان، .1986

7-سامي مهدي: ديوان الأسئلة، دار الحرية للطباعة – بغداد، .1979

8-سامي مهدي: الزوال، دار الحرية للطباعة – بغداد، .1994

9-سامي مهدي: الموجة الصاخبة، دار الشؤون الثقافية – بغداد، 1994.
10-طراد الكبيسي: في الشعر العراقي الجديد، المكتبة العصرية – بيروت، د.ت.
11-د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة – بيروت، 1981، ط3.
12-د.نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار التضامن – بغداد.
13-د. نوري حمودي القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، دار الكتب – الموصل، 1974.
14-د. يونس السامرائي: أبحاث في الشعر العربي، دار الكتب – الموصل، 1989.

❑❑❑

اضطراب المصطلح

في الدراسات الأدبية والنقدية

د. شرشار عبد القادر

اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية وعلاقته بالترجمة:

يبدو أن مسألة اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية لا يخرج عن خصوصية إشكالية الترجمة في ضوء تطور العلوم اللسانية والاجتماعية، وفي ضوء انتشار الإعلامية وإمكانية استغلالها عملية الترجمة. ولذلك ألفينا من ينزل مسألة الترجمة ضمن المباحث اللسانية، ويعتبر قضاياها من صميم البحث في سياق الدلائلية، مخالفاً بذلك الاتجاه الكلاسيكي الذي حصر الترجمة في إطار علاقة لغة بأخرى، فكان من نتائج هذا التصور أن سقطت علاقة الخطاب بالخطاب. يقول أبو يعرب المروقي: "إن ظاهرة الترجمة ملازمة لتاريخ الإنسان الكوني، ذلك أن تعدد الشعوب واختلاف اللغات التي أسهم أصحابها فيه، وفي الحضارة الإنسانية، جعلاها الأداة الوحيدة لسد حاجة التواصل المصاحب لكل أنواع التبادل بين البشر فرادى وجماعات"(1).

وبحلول اللسانيات حلولاً صارخاً في الدراسات اللغوية آل الأمر إلى التفكير في مادة الترجمة(2)، فلم تبق الترجمة نقلاً من لغة إلى أخرى بل تفطن الدارسون إلى ما اصطلح عليه بـ "التداخل اللغوي"، وما تحمله اللغة الواحدة من إمكانية للنمو الذي يراعى عند عملية الترجمة(3). ولعلّ هذا ما دفع بالبعض إلى القول: إن الترجمة في حقيقتها ترجمات؛ منها ما هو ضمني في اللغة الواحدة، ومنها ما يتجاوزه إلى اللغة المترجم منها واليها، ومنها ما هو خاضع للنظم الدلالية(4). على أن اللسانيات وإن راعت الفروق الجوهرية بين اللغات وأشارت إلى عسر وظيفة الترجمان، فإنها فتحت على خصائص لغوية أخرى لها دور في الإغراء بالارتفاع بالترجمة إلى مستوى الدقة(5).

وُلد الانفجار النقدي الحديث في أوربا والعالم، وبشكل خاص منذ الستينيات وحتى يوم الناس هذا

إشكالات منهجية ومفهومية ومعرفية معقدة على مستوى تحديد المصطلح النقدي وضبطه وإشاعته كما يقول فاضل ثامر(6). وقد وجدت الحركة النقدية العربية التي واكبت هذه الاتجاهات (الانفجارات) وتفاعلت معها أمام إشكالات وصعوبات متأنية – من جهة – من عدم استقرار المصطلح ذاته في أصوله ومظانه، ومن جهة أخرى عند تحوله أو تعديله(7) وكان على الحركة النقدية العربية أن تعي هذه الخلفيات في تعاملها مع الجهاز المصطلحي ومعرفة أصوله وتحولاته ومظاهره المختلفة، لكي لا يقع الخلط بين المفاهيم والمصطلحات.

البعد النظري لمشكل المصطلح في

الدراسات الأدبية والنقدية

غني عن القول إن الجهاز المفاهيمي في كل حقل علمي أو معرفي أو في نظرية من النظريات العلمية يترجمه نسق لغوي تتعالق وحداته لتكشف عن البنية الداخلية للعلم أو النظرية، فلا غرو أن يهتم العلماء على اختلاف مشاربهم بهذا الجهاز المعبر عن المعارف والقوانين التي يتوسلون بها(8). فالمصطلح لغة خاصة أو معجم قطاعي يسهم في تشييد بنائه ورواجه أهل الاختصاص في قطاع معرفي معين، ولذلك ألفينا من لا دراية لهم بالعلم لا يفقهون أداة إبلاغه، غير أن هذه اللغة "القطاعية" تتصل باللغة العامة المشتركة، ولا تكاد تخرج عن الأصول التي تتحكم فيها، كما أن المعجم القطاعي يصدق عليه كثير مما يصدق على المعجم العام من ضوابط صرفية ودلالية وتركيبية(9). وبسبب هذا الارتباط تتبدى صعوبة الانتقال من لغة إلى أخرى باستخدام الرصيد المصطلحي الداخلي فقط، لذا وجب التفكير في تعريب الثقافة العلمية وضمنها المعرفة اللسانية الغربية التي تمنح منها المصطلحات، وهو جهاز يُصاغ ويشيد إلى جانب المصطلح الداخلي بناء على مقولات فكرية معقدة.

مرجع المصطلح ومرجعيته:

يُقصد بمرجع المصطلح واضعه الأصلي، الذي صاغه في صورة لفظية وضمنه تصوراً أو مفهوماً قصد الاشتغال به لمعالجة معرفة معينة قد تكون محكومة بالزمان والمكان و بمجال معرفي محدد، وغالباً ما يتحدد المرجع بالمؤلف والمؤلف المعلومين أو غير المعلومين أحياناً، ويكون مثبتاً بالكتابة أو بغيرها من وسائل التعبير الأخرى(10). أما المرجعية فهي الحقل المعرفي الذي يعبر المصطلح عن بعض جوانبه، ويدور في فلكه، بحيث لا يفهم إلا في دائرته(11). فقد تكون المرجعية دينية أو اجتماعية أو أدبية أو لغوية أو غيرها، ولذلك أمكننا تصنيف مصطلح ما بأنه ذو مرجعية ماركسية أو تقدمية أو سيميائية.

إن التأكيد على مرجع المصطلح ومرجعيته من شأنه أن يضعنا أمام المنبت الذي دفع بهذا المصطلح أو ذاك للتداول بهذه الصورة أو تلك ويقربنا من الحقل الذي وُلد فيه ويكشف لنا عن المؤلفين الذين نحتوا مصطلحاً ما وانتماءاتهم المعرفية المختلفة، والتي تكون موجهة على حد تعبير الباحث أحمد بوحسن(12).

وما يستخلص مما سبق، أنه عندما تدرك مرجعية المصطلح يمكن التعامل معه بشكل دقيق عند عملية الترجمة، كما أن ذلك من شأنه مد المترجم بامتداد ثقافة المصطلح وحدود اشتغاله في الثقافة الأصلية/ لغة المصدر، وهو أمر ضروري في ضبط ونقل المعرفة التي نريد تحريكها من موقعها الأصلي في اتجاه ثقافتنا

تلافياً للاضطراب والتداخل والخطأ.

كيف تعاملت الأبحاث الأدبية والنقدية

المنجزة مع

المرجع والمرجعية للمصطلح؟

سبق أن قلنا إن استحضار مرجعية المصطلح من شأنه أن يجنبنا مزالق كثيرة، وحذراً علمياً كبيراً، وبقي أن نضيف أن ذلك من شأنه أيضاً الإمساك بعنان المصطلح أثناء اشتغاله في خطاب مغاير، ومن ثم تكون قوة تحليله مرهونة بقدرة تحمل المصطلح لإنتاج فعله، حينما يؤخذ من مرجعية أجنبية ويشتغل خارجها، ويمكن أن أمثل لذلك بأبحاث الدكتور رشيد بن مالك الذي تمكن في اشتغاله على مصطلح التحليل السيميائي للنصوص السردية أن يؤسس مرجعيته في خطاب نقد النقد العربي، ويبينها من جديد انطلاقاً من النموذج الغربي مراعياً ومنبهاً إلى ظروف وخلفيات نشوء المصطلح كما ظهر في المصطلحات السيميائية ومرجعياتها المعاصرة، أو تحليل الخطاب الذي يقوم مصطلحه ومرجعياته على ثقافة الآخر(13).

نخلص من هذا إلى أن مرجعية المصطلح ومرجعه أمران ضروريان من الناحية المنهجية أولاً، وثانياً لإقناع القارئ بأن المصطلح المستعمل له انتماءات خارجية عن الخطاب النقدي العربي المعاصر، تدعوه إلى ضرورة تبني مبدأ المثاقفة.

إن الخطاب النقدي العربي بإمكانه استيعاب تلك المصطلحات وتوظيفها ضمن ثقافة محلية في إطار ثقافة علمية تتوخى تحقيق الشرط المنهجي في اشتغالها على ترجمة المصطلح، بعيداً عن العفوية التي أدت إلى فوضى مصطلحية لا يمكن التحكم فيها.

ويدخل موضوع "**اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية**" ضمن مشكلة ترجمة النص الأدبي، وهذه الترجمة تختلف عن الترجمة العلمية، ذلك أن قضية النص الأدبي شائكة، لاتساع القول في ماهية الأدب والتطور الهائل في فهمه وتوظيفه بعد أن ارتبطت الدراسات الأدبية بالتطور الهائل الذي يشهده العالم في المجالات المختلفة، مما جعل تواصل الأمم عبر الترجمات يزداد حدة وإطراداً، كما أن الترجمة الأدبية لا يمكنها أن تكون ما لم يكن المترجم على دراية بخصائص الخطاب التلفظي، وسياقاته المعرفية. ولعل هذا ما حدا ببعض المهتمين بالترجمة إلى القول: "فإذا كانت الترجمة الأدبية لوناً من ألوان التواصل الضروري بين البشر في العصر الحديث، فإن الاضطراب المصطلحي في الترجمة بين النقل والتعريب يفصح عن حالة نفسانية وحضارية يعيشها العرب، فما زال النقل دون حركة التعريب، فهل يجب أن يرتفع العرب إلى مستوى الحضارة الغربية ليتم التوازن بين دفتي الترجمة الأدبية؟"(14)

أسباب اضطراب المصطلح في

الدراسات الأدبية والنقدية:

يمكن أن نرجع أسباب اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية إلى عدد كبير من الأسباب،

ذكرنا بعضها في محاضرة أُلقيت في الملتقى الدولي الأول حول "استراتيجية الترجمة"(15)، ويمكن أن نضيف هنا بعض الأسباب الأخرى:

1-**التسيب المنهجي في وضع المصطلح**: ومن مظاهره ترجمة ما يسمى بالسوابق واللواحق وعدم التقيد بمنهج علمي دقيق في معالجة هذه الظاهرة، ذلك أن عملية إدخال المصدرات والمذيلات في اللغة العربية لم يستسغها الذوق العربي، لأن المذيل أو المصدر لا يفهم إلا بمدلوله في لغته الأصلية.

إن هدف عملية الترجمة هو جعل اللغة العربية وسيطاً بديلاً عن اللغة الأجنبية بين العقل والأشياء، وسيطاً بديلاً بحق، أي كفيلاً بأن يغني عن الوسيط الأجنبي، فإذا كان عمل الترجمة غير محقق لذلك وتطلب الحاجة الدائمة إلى الوسيط الأجنبي أصبحت اللغة القومية لا تحيل إلى الأشياء كمرجع بل هي تحيل إلى اللغة الأجنبية التي لها وحدها القدرة على ربط الفكر بالأشياء، فالترجمة التي لا تغني صاحبها عن الرجوع إلى اللغة الأصلية ليست ترجمة أصلً، بل هي امتداد للغة الثانية المترجم عنها(16).

2-**تعريب الدلالة**: على الرغم من إشكالية الدلالة في عملية الترجمة إلا أن استقراء الحقول الدلالية في اللغتين (لغة المصدر ولغة الهدف)، ما يجعلنا نتلافى اضطراب الترجمة وفوضى الاصطلاح الذي نلمسه في قطاع الدراسات النقدية واللغوية. من ذلك تعدد المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد، مثلاً ترجمة: Signe برمز أو علامة أو إشارة أو دليل وترجمة Discours بـ: خطاب، وقول، وكلام، وقصة وحكاية إلخ..

3-**الاشتراك والترادف**: وهي الترجمة بالمصطلح العربي الواحد مصطلحين أعجميين أو أكثر و اشتراك مصطلحين عربيين أو أكثر في ترجمة المصطلح الأعجمي الواحد، وهي ظاهرة خطيرة، لأنها من العوامل التي تفقد المصطلح أهم ما يجب أن يتصف به، وهو الدقة والخصوصية حتى يتميز عن اللفظ اللغوي العام، وينفرد بمعنى خاص به يصطلح به عليه اصطلاحاً نهائياً لا لبس فيه ولا إشكال(17).

ومن فوضى اضطراب المصطلح وجود مقابلات غير واردة أصلاً لا تؤدي المعنى من ذلك ترجمة:

Signe Symbole, Signifiant, Signifiê فالمصطلح الأول والثاني من الأسرة الاشتقاقية نفسها، لكن دي سوسير عندما تحدث عن "Signe" بيَّن أنه يختلف جذرياً عن "Symbole" فالأول اعتباطي والثاني ليس كذلك لوجود نوع من العلاقة بين الدال والمدلول، في حين أن لا علاقة في الأول. فالاضطراب أن تكون ترجمة: Symbole بالرمز، وأن تترجم Signe بدليل، مما يشكل عائقاً في الفهم، لأن ترجمة اللفظ بالمادة المعجمية نفسها التي اشتقّ منها أفضل وأصوب، ونعتقد أن ترجمة Signifiant بالدال وSignifiê بالمدلول والدلالة Signification، أما العلاقة فهي: Marque.

إن أهم ما يتسم به وضع المصطلح هو طابعه العفوي، وهي عفوية لا تقترن كما يقول – عبد القادر الفاسي الفهري – بمبادئ منهجية دقيقة، ولا باكتراث بالأبعاد النظرية للمشكل المصطلحي، وقد قادت هذه العفوية إلى كثير من النتائج السلبية، في مقدمتها الاضطراب والفوضى في وضع المصطلح، وعدم تناسق المقابلات المقترحة للمفردات الأجنبية(18).

وتأسيساً على ما قدمنا نخلص إلى أن الحصيلة الترجمية للأعمال النقدية والأدبية على صعيد الكم كانت معتبرة؛ سواء أتعلق الأمر بضبط المفاهيم أم بترجمة النصوص النقدية واللسانية، إلا أن ما نلاحظ على مواد هذه الحصيلة، الكثير من الاضطراب والتباين في ترجمة المصطلح النقدي واللساني. ولعلّ هذا ما جعل

الدكتور ثامر في كتابه: "اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث" يعتبر هذه الظاهرة (أكبر آفة) تواجه هذا المجهود الضخم، بالإضافة إلى عدم التزام الكثير من المترجمين واللسانيين والمؤسسات العلمية والأكاديمية والثقافية والصحافية بالجهود المشتركة المثمرة في هذا المجال(19).

الهوامش:

(1) أبو يعرب المرزوقي، الترجمة العلمية بما هي ظاهرة اجتماعية وفنية، في: الترجمة ونظرياتها، بيت الحكمة، 1989، ص 25.

(2) كمال عمران وآخرون، الترجمة ونظرياتها، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، 1989، ص 15.

(3) المرجع السابق، ص 15.

(4) المرجع السابق، ص 16.

(5) المرجع السابق، ص 16–17.

(6) فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 184.

(7) المرجع السابق، ص 184–185.

(8) عبد القادر الفاسي القهري، اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات، بيروت – باريس، 1986، ص 396.

(9) المرجع السابق، ص 396.

(10) أحمد بوحسن، مدخل إلى علم المصطلح، المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، الفكر العربي المعاصر، شباط، 1989، ص 72.

(11) المرجع السابق، ص 72.

(12) المرجع السابق، ص 72–73.

(13) انظر في هذا الشأن ما ورد في:

–شرشار عبد القادر، خصائص الخطاب في رواية الصراع العربي – الصهيوني، دراسة تحليلية. قسم اللغة العربية وآدابها، أطروحة دكتوراه دولة تحت إشراف الدكتور رشيد بن مالك، 2000–2001. ص 149–160.

–رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي – إنجليزي – فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

(14) الترجمة ونظرياتها، مرجع مذكور، ص 22.

(15) شرشار عبد القادر، اضطرابات المصطلح في ترجمة النصوص النقدية المعاصرة، الترجمات المغاربية أنموذجاً، الملتقى الدولي الأول حول "استراتيجية الترجمة"، المنعقد أيام: 6، 7 و8 ماي 2001 بجامعة وهران.

(16) أبو يعرف المرزوقي، الترجمة العلمية بما هي ظاهرة اجتماعية وفنية، ص 49.

(17) إبراهيم بن مراد، المسائل المنهجية في نقل المصطلح العلمي إلى العربية، تطبيق على "معجم مصطلحات علم النبات"، ص 499–512.

(18) اللسانيات واللغة العربية، مرجع مذكور، ص 394.

(19) فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 170.

مراجع البحث:

1-إبراهيم بن مراد، المسائل المنهجية في نقل المصطلح العلمي الأعجمي إلى العربية، تطبيق على "معجم مصطلحات علم النبات"، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1983.

2-أحمد بوحسن، مدخل إلى علم المصطلح، المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، الفكر العربي المعاصر، شباط 1989، مركز الإنماء القومي، بيروت – باريس.

3-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي – إنجليزي – فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

4-عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات، بيروت – باريس، 1986.

5-عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب في رواية الصراع العربي – الصهيوني، دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه دولة تحت إشراف الدكتور رشيد بن مالك، جامعة وهران، 2000-2001.

6-عبد القادر شرشار، اضطرابات المصطلح في ترجمة النصوص النقدية المعاصرة، الترجمات المغاربية أنموذجاً، الملتقى الدولي الأول حول "استراتيجية الترجمة"، المنعقد بجامعة وهران أيام: 6، 7 و8 ماي 2001

7-فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

8-كمال عمران، أبو يعرب المرزوقي، وآخرون، الترجمة ونظرياتها، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، 1989.

التدوير في الشعر الحر

محاولة في فهم الظّاهرة

فتحي النصري

لمّا كان الشعر الحرّ رغم ما قد توهم به التسمية (1) شعراً منظوماً يلتزم مثل كل شعر منظوم بشرائط محدّدة في النّظم كان لابدّ أن تتعلّق همّة الباحثين بالنظر في خصائص البنية العروضية في هذا النّمط من الشعر فكان أن أثيرت جملة من القضايا تتعلّق بشروط البيت الحرّ (2) وتشكّلاته ونظام القافية فيه والوقفة إلى غير ذلك من القضايا العروضية.

** في هذا البحث نريد أن نتوقف عند ظاهرة التدوير في الشعر الحر. وهي مسألة عروضية في ظاهرها، إيقاعية في جوهرها.*

إنّنا في هذا البحث نريد أن نتوقّف عند ظاهرة التدوير في الشعر الحرّ وهي مسألة عروضية في ظاهرها إيقاعية في جوهرها غَفل عنها بعض الباحثين فاصطدموا بها في أبحاثهم وأربكت تحاليلهم وانتبه إليها آخرون ولكن أعوزهم المدخل السليم لفهمها في سياقها النظمي الجديد (3).

لكن ما المقصود بالتدوير في الشعر الحرّ؟

لا تقترح الأبحاث التي اطلعنا عليها إجابة دقيقة إذ إنّ الباحثين في التدوير لم يولوا أمر تعريفه ما يستحقّ من الاهتمام فقد خلطوا بين التدوير في الشعر الحرّ وبين ظاهرة أخرى عروضية قائمة في الشعر العمودي يُطلق عليها المصطلح نفسه. ولمّا ماثل الباحثون بين الظاهرتين قاسوا هذه على تلك وسحبوا عليهما التعريف نفسه. إنّ من أهداف هذا البحث تبديد هذا الوهم وصياغة فهم دقيق يطابق حقيقة التدوير في الشعر الحرّ. ولكن قبل ذلك علينا أن نبحث في قضايا المصطلح.

1- قضايا المصطلح:

يثير استخدام مصطلح التدوير في مجال البحث العروضي جملة من القضايا تتعلّق بمصدر هذا المصطلح وبتعدّد المصطلحات التي تنافسه في تسمية الظاهرة العروضية ذاتها. نضيف إلى ذلك التساؤل حول شرعية استخدامه في نسقين عروضيين مختلفين، ينتمي الأوّل منهما إلى نظام البيت ذي الشطرين في حين يتّصل الثاني بنظام البيت الحرّ مع ما يفترضه ذلك من اختلاف الظاهرة في النظامين.

إنّ بحثنا في المصادر القديمة أكدّ لنا ما ذهب إليه محمد بنّيس من خلوّها من مصطلح التدوير (4) وما نعثر عليه هو مصطلح "المَداخل" و"المدمج" عند ابن رشيق (5). أمّا بالنسبة إلى المحدثين فلعلّ نازك الملائكة أوّل من بحث في مسألة التدوير في الشعر المعاصر (6) وقد استخدمت في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" (7) مصطلح التدوير من غير إشارة إلى المصدر الذي استقته منه (8) واقتفى أثرها في ذلك آخرون دون أن يكلّفوا أنفسهم عناء التمّحيص (9). على أنّنا نجد من الباحثين مَنْ يضيف إلى المصطلحات المذكورة آنفاً مصطلحاً آخر ألا وهو "الموصول". وفيما يلي جدول يكشف عن مختلف الاستعمالات الاصطلاحية

ومصادرها (10).

المصطلح المصدر	**المدَوَّر**	**المدَّمَج**	**المُدَاخل**	**المَوْصول**
ابن رشيق العمدة	–	+	+	–
نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر	+	–	–	–
محمد النويهي قضية الشعر الجديد	+	–	–	–
صفاء خلوصي فن التقطيع الشعري والقافية	+	+	+	+
محمد سعيد أسبر محمد أبو علي	+	–	–	+
الخليل: معجم في علم العروض				
المصطلح المصدر	**المدَوَّر**	**المدَّمَج**	**المُدَاخل**	**المَوْصول**
عبد الله الغذامي الصوت القديم الجديد	+	–	–	–
محمد بنّيس الشعر العربي الحديث	–	+	–	–

نتبيّن من هذا الجدول انعدام الإجماع على مصطلح واحد واتفاق المحدثين على مصطلح التدوير باستثناء محمد بنّيس الذي رفضه "لأنّه غير وارد عند القدماء" (11) وفضّل عليه مصطلح "الإدماج" الذي وجده عند ابن رشيق (12) وهو يستعمل هذا المصطلح لتسمية هذه الظاهرة العروضية في الشعر العمودي والحرّ على حدّ سواء.

وفيما يخصّنا نرى ضرورة استخدام مصطلحين مختلفين ذلك أنّ الظاهرة العروضية الموجودة في الشعر العمودي تختلف عن تلك التي نجدها في النظم الحرّ، بحيث أنّ التّعريف الذي ينطبق على الأولى لا يصلح للأخرى. على هذا الأساس سنعمد في بحثنا هذا إلى استخدام مصطلح "الإدماج" أو "المداخلة" للبيت ذي الشطرين وتمحيص مصطلح التدوير للبيت الحرّ إذ شاع في تسمية هذه الظاهرة العروضية في الدّراسات التي تناولتها بالبحث في الشعر الحرّ.

**** يثير استخدام مصطلح التدوير في مجال البحث العروضي جملة من القضايا تتعلق بمصدر هذا المصطلح.***

11-الإدماج:

قال ابن رشيق معرّفاً البيت "المداخل": "والمُداخَل" من الأبيات ما كان قسيمه متّصلاً بالآخر، غير منفصل منه، وقد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المُدمَج أيضاً" (13) ومعنى ذلك أنّ وزن البيت يقتضي أن تكون بعض مقاطع الكلمة الأخيرة في الشطر الأوّل داخلة في وزن الشطر الثاني. ويؤدّي ذلك إلى "إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت وإخراج البيت في قالب واحد يصل بين صدره وعجزه" (14). إنّ إلغاء القاسمة يُعتَبَر إخلالاً بمبدأ التناظر بين الشطرين ذلك أنّ البيت الشعري عند العرب يخضع إلى تقسيم داخلي يُراعى فيه توازن شطري البيت "والقاسمة البَصريّة في هذه الحالة. هي درجَة الصفْر من العلامة المشيرة إلى ما هو صوتي في البناء الخطّي" (15). إن اشتراط التطابق بين الوزن والتّركيب لا ينطبق على البيت فحسب وإنّما على الشطر أيضاً وإن كان هذا لا يعني استقلاله الدلالي (16) وإنّماالتطابق هنا يعني أن ينتهي الوزن في الصّدر بلفظة تامّة فيسمح ذلك بتسجيل وقفة القاسمة ولمّا كان الإدماج لا يتيح هذه الوقفة اعتَبر من عيوب ائتلاف الوزن والتركيب ولم يسمح به إلاّ في حالات مخصوصة فهو "في غير الخفيف مستَثقَل عند المطبوعين وهم يستخفّونه في الأعاريض القصار كالهزج ومربوع الرّمل وما أشبه ذلك" (17).

*** إن الظاهرة العروضية الموجودة في الشعر العمودي تختلف عن تلك التي نجدها في النظم الحر.**

إنّ الإدماج في جوهره اتصال الشطرين في مستوى التركيب والصوت والخطّ دون أن يمسّ ذلك الوزن باعتباره قالباً مجرّداً يعلو على المُنجز فالبيت المُدمَج يحافظ على التشاكل الوزني بين الصدر والعجز.

إنّ ما تقدّم لا يمكن أن ينطبق في أيّ شيء على الشعر الحرّ لخلو البيت فيه من نظام الشطرين فللتدّوير شأن آخر. غير أنّ التّماثل الذي أقامه الباحثون فيه بينه وبين الإدماج صرفهم عن التفكير في تعريفه وحال دون تدقيق النظر فيه بل أوقعهم في كثير من الحيرة والخلط وإن كان في هذه الحيرة ما يدلّ على إحساس مُبهم باختلاف الظاهرتين (18).

111-التدوير:

لا يتعلّق التدوير بانقسام كلمة بين شطرين وإنّما هو انقسام الوحدة الوزنية أي التفعيلة بين بيت وبيت آخر يليه. ومثاله قول خليل حاوي: [الكامل]

لَنْ يستحيل دمي إلى مَصْل

كذبتُ كذّبْتُ

جرّوني إلى السّاحات عرّوني

اسلخوا عنّي شعار الجامعة (19)

حين نتأمّل الوزن في الأبيات الثلاثة الأولى نتبيّن أنّ التفعيلة الأخيرة في كلّ منها لا تكتمل إلاّ في البيت الموالي. وتقطيع الأبيات الوزني يوضّح ذلك:

مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَا

عِلُنْ / مُتَفَاع

لُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَا

عِلُنْ / مُتفاعِلُنْ / مُتْفاعِلُن

نلاحظ أنّ الوقفة تمّت في الأبيات الثلاثة المدوّرة في موضع ظلّ الوزن فيه ناقصاً. إنّ التدوير حالة خاصة من حالات التعارض بين الوزن والتركيب إذ يكتمل التركيب أو يتوقّف ويظلّ منقوصاً في ذلك البيت لا يكتمل إلاّ في البيت الذي يليه.

إنّ التّدوير يفترض إمكانية ورود البيت

الشـعري مفتقـراً لاسـتقلاله العروضـي. إنّ هـذه الإمكانية لم تنشأ إلا مع الشعر الحرّ وكل الجدال الـذي دار بـين ثلّـة مـن البـاحثين حـول التـدوير تجويزاً ومنعاً إنّما أساسه قبول هذه الإمكانيـة أو رفضـها (20) ولن نَعود إلى تفاصيل هذا الجدال إذ أنّنا ننحو منحى مغايراً في البحث فليس لنا أن نقـرّر الشـكّل الـذي ينبغـي أن تتخـذه بنيـة البيـت الحرّ العروضـية. إنّنـا اليوم وبعد مضـيّ نصـف قرن علـى انطلاقـة الشعر الحر بإمكاننـا أن نعيد النظـر فـي مسـألة التـدوير متـوخين منهجـاً عمـاده الوصـف والاستقراء جاعلين مـا تـواتر فـي المدونـة الشـعريّة واسـتقرّ فيهـا مصـدرنا فـي مقاربـة هـذه الظاهرة.

1v- محاولة في فهم الظّاهرة:

إنّ التــدوير ظــاهرة تتعلّــق ببنيــة البيــت العروضية لذا وجب تمييزه عن "القصيدة المدوّرة" وهـي إفراز لاختيـار بنـائيّ يعمد فيه الشـاعر إلـى إلغـاء البيـت ليسـتبدله بـالمقطع المـدوّر وقـد تـرد القصـيدة مـدوّرة تـدويراً كليّـاً (21). إن "القصـيدة المـدوّرة" لا تـدخل فـي مجـال الظّـاهرة العروضـية التـي نحـن بصـددها ولقـد أدركـت نـازك الملائكـة الفرق بين الظّاهرتين لذا فإنّها لئن حكمت بامتنـاع التـدوير فإنّهـا لـم تـرفض القصـيدة المـدوّرة (22) وهـي فـي ذلـك لا تتراجـع عن موقفهـا أو تتنـاقض مثلمـا تـوهّم البعض (23) وإنّمـا هـي منسجمة كـلّ الانســجام مــع موقفهــا المتشــبّث بالاســتقلال العروضـي للبيـت فـي الشـعر الحـرّ. لـذا عـدّت القصيدة المدوّرة "قصيدة ذا شطر واحد طويل كلّ الطّول" (24).

إنّ البيـت المـدوّر هـو الـذي يثيـر إشـكال الاستقلال العروضي للبيت. لذا فالمتأمّل في بنيتـه قد تخامره مثل هذه الأسئلة: علـى أيّ أسـاس يتمّ تقطيع الأبيات في القصيدة الحرّة؟ ما الذي يجعل الشـاعر يقطـع البيـت فـي موضـع لا يكتمـل فيـه عروضـيّاً؟ لمـاذا لا يسترسـل فيـه الشـاعر حتّـى يستقيم عروضـه؟ (25) إنّ هذه الأسئلة يمكن أن نصـوغها بشكل أدقّ: مـا هـي القوانين التـي تحكم الوقفَةَ في الشعر الحرّ؟

للبيـت ذي الشـطرين، مـا لـم يعتـره إدمـاج، وقفتان واحدة فـي آخـر الصـدر وأخـرى فـي نهايـة العجز. أمّا البيت الحرّ فللوقفة فيه مكان محدّد هـو نهايـة البيـت. وللوقفـة مـا يـدلّ عليهـا مثـل البيـاض وعلامــة التـرقيم إنْ وُجـدت والقافيـة فـي حالـة حضـورها فالوقفـة "عنصـر متفاعـل مـع كـلّ مـن المكـان النصّـي وعلامـات التـرقيم فيمـا هـي متفاعلـة مـع غيرهـا مـن عناصـر العـروض" (26) وتتفاعــل البنيــة العروضــية بــدورها مــع البنيــة التركيبية والدّلالة. ومن هذا التفاعل تتبني الأبيات التي تنقسم إليها القصيدة المعاصرة.

إنّه يمكن تحديد القوانين المتحكّمة في الوقفة في البيت الحرّ انطلاقاً من أشكال التفاعل بـين الوزن والتركيب.

فإمّا أن يتضـافر هذان المستويان في تحديد مكان الوقفة فتكون الوقفة تامّة.

وإمّـا أن يـتم الـوزن ويظـلّ البيـت مفتقـراً فـي تركيبه ودلالته إلى ما يليه وهذا هو التضمين.

وإمّا أن يتمّ التركيب ويظلّ البيت ناقصاً من حيث الوزن وهذا هو التدوير.

هـذه هـي الوقفـات الـثلاث الأساسـية فـي الشـعر الحـرّ إلا أنّ ثمّـة رابعـة نعثـر عليهـا وإن بدت أقلّ تواتراً من الأخرى وهي وقفة تفتقر إلى اكتمال الوزن والتركيب معاً أي أنّ البيت في هذه الحالـة يتضـمّن تضـميناً وتـدويراً فـي الآن نفسـه وهذه الأبيات تقدّم نماذج من الوقَفَات المذكورة:

والحاصِدُونَ المُتْعَبُونَ (تضمين)

**** إن الإدماج في جوهره، اتصال الشطرين في مستوى التركيب والصوت والخط، دون أن يمس ذلك الوزن، باعتباره قالباً مجرداً يعلو على المنجز.***

زَرَعُوا ولم نَأْكُلْ (تدوير)
ونــزرع صــاغرين فيــأكلونْ (وقفــة تامــة) (27)

ولعلّ تُخْصِب مرّةْ أخرى. (تضمين وتدوير)
وتعصِفُ في مدى شفتي العِبَارةْ (وقفة تامّ') (28)

إنّ النّمط الأوّل من الوقفة قائم على التطابق بين الوزن والتركيب

أما أنماط الوقفة الثلاثة الأخرى فهي حالات مختلفة للتّعارض بين هذين المستويين. إنّ التدوير ما هو إلاّ خاصة لهذا التعارض إذ يحتكم الشاعر في الوقفة للتركيب والدّلالة بصرف النّظر عن الافتقار الوزني.

إنّ التّطابق الدائم بين الوقفة الصوتية والوقفة المعنوية أمر ملازم للنّثر أمّا في الشعر فلابدّ أن يدخل نسقا الوقفة في تنافس ويتحتّم على الشاعر في هذه الحالة أن يضحّي بالوزن أو بالتركيب. إن التعارض بين الوزن والتركيب مرتبط بجوهر النظم نفسه. (29)

إنّ التدوير مظهر عروضي يؤكدّ مبدأ التعالق بين الأبيات الشعرية في القصيدة الجديدة "فالبيت في الوعي الشعري المعاصر لا يوجد خارج الصّلة مع أبيات أخرى" (30) وهي صلة تتعدّى في الشعر الحرّ مستويي التركيب والدلالة إلى دمج الأبيات دمجاً عروضياً "ممّا يلغي استقلال البيت وتصوّره وحدة مكتفية بذاتها" (31).

**** إن التدوير يفترض إمكانية ورود البيت الشعري مفتقراً لاستقلاله العروضي. وهذه الإمكانية لم تنشأ إلا مع الشعر الحر.***

إنّ فقدان البيت الشعري لاستقلاله العروضي تجلّ أقصى لقانون التّعارض بين الوزن والتركيب وهو يؤكدّ من ناحية أخرى مبدأ الوحدة العضوية التي تعتبر سمة أساسية في القصيدة الجديدة (32).

هكذا نتبين أنّ اشتراط استقلال البيت الحرّ عروضياً وهو الأساس الذي بنت نازك الملائكة موقفها القائل بامتناع التدوير يفتقر إلى كلّ مستند عمليّ أو نظري وما هو سوى محاولة لإخضاع الشعر الجديد للعروض القديم. فعلى المستوى العملي نقضت الممارسة الشعرية مبدأ الاستقلال العروضي للبيت (33) والأحكام إنّما يستنبطها العروضيّ من استقراء هذه الممارسة.

أمّا على المستوى النّظري فإنّ اشتراطها الاستقلال العروضي للبيت إنّما هو سحب لوضعية البيت في الشعر العمودي على البيت في النّظم الحرّ إنّ البيت في الشعر العمودي مستقلّ عروضياً لأنّه يخضع لقالب وزني مجرّد سابق في وجوده عليه ونعني به البحر الشعري. وقد اقترن الاستقلال العروضي في تصوّر البيت عند العرب بالاستقلال التركيبي والدّلالي حتّى يتحقّق التوازي بين ما هو صوتي وما هو دلالي في البيت (34) لذا اعتبر التّضمين عيباً من عيوب ائتلاف الوزن والمعنى، هذا في المستوى الأفقي أمّا في المستوى العمودي فوحدة الوزن تحقّق مبدأ التناظر بين الأبيات إذ لا ينبغي للبيت الذي يندرج في نموّ متّصل أن يخلّ بانسجام المجموع (35).

أمّا في الشعر الحرّ فإن التفاوت الكمّي بين الأبيات يشكّل أساس "حريّة" النّظم. ولم يعد اكتمال البنية الوزنية في حدود البيت ضرورياً كما هو الشأن في القصيدة العمودية ذلك أن التطابق بين البناء الصوتي والبناء العروضي لازم فيها بينما لم يعد هذا التطابق ضرورياً في الشعر الحرّ (36) لقد أصبح بإمكان الشاعر أن ينهي البيت حيث تقتضي الدّلالة وإن لم يوافق ذلك وقفة عروضية. وهذا يعني أنّ النسق النحوي الذي كان يتبع العروض وينبني وفق مقتضياته في البيت العمودي صار هو الذي يوجه الإيقاع في القصيدة الجديدة (37) وهذا معنى أن يكتسب الشاعر حرّية أكبر من التعبير بمزيد التحرّر من

مقتضيات العروض. إن اشتراط استقلال البيت الحرّ عروضياً لا يمثّل سوى دعوة إلى العودة إلى وضعية البيت العمودي الذي يوجّه فيه العروض التركيب.

أمّا الرأي القائل بأنّ التدوير "يؤثّر أثراً مخِلاً بالنّغم العامّ في البيت عندما يتضارب الإيقاع في بداية البيت وفي نهايته" (38) فإنّما هو رأي يقوم على الخلط بين العروض والإيقاع (39) ويفترض قراءة للقصيدة تفصل بين الأبيات بوقفات متساوية في كل الحالات في حين أنّه لابدّ في تحديد مدى الوقفة من مراعاة عوامل عديدة كالقافية حضوراً وغياباً وعلامات الترقيم واكتمال الوزن والمعنى أو عدم اكتمال أحدهما لوجود تدوير أو تضمين (40).

إنّ الشاعر ومنذ تخلّص الشعر الحرّ من قسريّة قانون تساوي التفعيلات في جميع أبيات القصيدة أصبح المؤهل الوحيد لتحديد مكان انتهاء البيت وذلك "وفقاً لنوع الدفعات والتموّجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة" (41) إنّ الحركة الإيقاعية لها وجود سابق على البيت (42).

فلا مجال إذن لإدراج التدوير ضمن "الأخطاء العروضية" (43) إنّ الشعر الجديد ينشئ معه قوانينه العروضية" أيضاً. فالشاعر وهو يخضع للاندفاع الإيقاعي يكون أشدّ حرصاً علي تنظيم الخطاب باتباع قوانين إيقاع الكلام من احترام القواعد التقليدية. إنّ هذه القوانين هي أهمّ للملاحظ من تحليل الضّوابط العروضية وقد آلت إلى التّرسخ والتحجّر (44).

v – مكانة

التدوير في الشعر الحرّ

أجرينا، لتحديد مكانة التدوير في الشعر الحر تحديداً دقيقاً، إحصاء على عدد من الدّواوين لشعراء بارزين وتمثّل العيّنة المختارة فترات مختلفة من هذه التجربة الشعرية التي تمتدّ على نصف قرن من الزمان. ويقدم الجدول التالي نتائج هذا الإحصاء (45).

** يمكن تحديد القوانين المتحكمة في الوقفة في البيت الحر، انطلاقاً من أشكال التفاعل بين الوزن والتركيب.*

الشاعر	الديوان	الطبعة الأولى	الأبيات المدوّرة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
بدر شاكر السياب	أزهار وأساطير (46)	1960	02	567	%0.34
خليل حاوي	النّهر والرماد	1957	133	643	%20.97
عبد الوهاب البياتي	أشعار في المنفى	1957	66	553	%11.93
نزار قباني	حبيبتي	1961	10	466	%2.14
سامي مهدي	أسفار جديدة	1976	218	529	%41.20
محمود درويش	مديح الظل العالي	1984	428	981	%43.62
سعدي يوسف	محاولات	1990	304	524	%58.51

إن الاستنتاج الأوّل الذي نخرج به من تأمل هذا الجدول أنّ نسبة الأبيات المدوّرة كانت ضعيفة عند نزار قباني وفي حكم المنعدمة عند بدر شاكر السيّاب وهذا يؤكدّ سطوة مبدأ الاستقلال العروضي للبيت على الممارسات الأولى في الشعر الحرّ، على أنّ نسبة التدوير عند كلّ من عبد الوهاب البياتي وخليل حاوي على وجه الخصوص تؤكدّ أن التمرّد على هذا المبدأ كان مبكراً أيضاً. ولا ندرك السبّعينات حتّى نتبيّن ارتفاع نسبة التدوير في الأبيات حتّى أنّها على نصف عددها الجملي ممّا يثبت أن التدوير "أصبح خصيصة سائدة في بناء البيت لدى الشعراء المعاصرين" (47).

إنّ التصوّر الأوّلي للشعر الحرّ كان يرمي إلى "تطوير العمود الخليلي" باعتماد "الشطر الواحد القائم على التفّعيلة" (48) فالقصيدة الحرّة في هذا المفهوم إنّما تتكوّن من عدد من الأبيات التامّة المتفاوتة في الطّول (49). لكن التزايد المطّرد لنسبة التدوير في الأبيات يكشف لنا تمرّد الممارسات الشعريّة على هذا التصوّر وضيقها به، ما ذلك إلا لأنّ التدوير يمنح الشاعر إمكانات في بناء البيت لم تكن موجودة من قبل إذ يتيح له الانطلاق من قيد المطابقة بين الوزن والتركيب في البيت ويمنحه حريّة أكبر في اختيار موضع الوقفة وبناء القوافي ويسمح له بدمج الأبيات دمجاً عروضياً ممّا يعضد الوحدة العضوية في القصيدة. لذا يمكن القول إن التدوير "استمرار في البحث عن حريّة يتطلبّها بناء مسكن حرّ له فاعليّة تجديد الحيوية البنائية النصّ" (50) وهو مؤشر عن تحوّل إيقاعي في الشعر العربي الحديث نفترض أنّ له صلة بتحوّلات عميقة في الأسلوب والدّلالة. إنّ إثبات هذه الفرضيّة يتجاوز ما رسمنا لهذا البحث من حدود.

**** التدوير مظهر عروضي يؤكد مبدأ التعالق بين الأبيات الشعرية في القصيدة الجديدة.***

إنّ التدوير في الشعر الحرّ يمنح البيت وضعية جديدة لم يسبق لها مثيل في الممارسة الشعرية العربيّة ولئن كانت هذه الوضعية تؤكد أزمة البيت التقليدي القائم على مبدأ الاستقلال العروضي فإنّها في المقابل تشرّع التّساؤل عن مصير البيت المنظوم.

الهوامش:

(1) نؤكد دَرءاً لأي لَبس، أننا نقصد بالشعر الحرّ ما يسمى أيضاً "قصيدة التفعيلية". قد يكون المصطلح الثاني أدقّ ولكن لا نرى بأساً من استعمال التّسمية الأولى لأنّها شاعت بين الجمهور بهذا المعنى منذ اختارها روّاد هذا النّمط الجديد من النظم. وللإطلاع على الاحترازات التي أثارتها هذه التسمية يمكن العودة على سبيل المثال إلى:

محمد بنّيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ج3: الشعر المعاصر، ط 1 دار توبقال للنّشر المغرب 1990. ص. 9 وما يليها.

عبد الواحد لؤلؤة، النّفخ في الرّماد، وزارة الإعلام العراقية. بغداد 1982 ص. 15.

محيي الدين اللاذّقاني، القصيدة الحرّة، معضلاتها الفنّية وشرعيتها التّراثية، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 1، صيف 1997، ص ص. 42 و46.

(2) نتبنّى مصطلح البيت للشعر الجديد ونضيف صفة الحرّ لتمييزه عن البيت التقليدي انسجاماً مع النظريات الحديثة التي احتفظت في أغلبها بمصطلح البيت للشعر الجديد ولا نجد مبرّراً لاستبداله بمصطلحات أخرى مثل "الشّطر" أو "السّطر" أو "الجملة الشعريّة" انظر فيما يتعلّق بتسمية البيت في الشعر المعاصر:

محمد بنّيس، المرجع المذكور، ج 3. ص. ص. 115 . 116

عبد الله الغذّامي، الصوّت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشعر

الحرّ، ط 1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1987. ص. ص. 65. 67.

(3) نعرض في هذا البحث نماذج من هذه المقاربات.

(4) يقول محمد بنيس: "رجعنا في أمر مصطلح التدوير إلى باحثين مقتدرين في علم العروض، من مشارقة ومغاربة، بعد أن عجزنا عن العثور عليه في الكتب العربيّة القديمة. فأكّدوا لنا على لسان كلّ من أمجد الطرابلسي، ومحمد المختار الكّنوني ومحمد العلمي أن هذا المصطلح غير وارد عند القدماء" محمد بنّيس، المرجع المذكور، ج 2 الرومنسية، هامش رقم 55 ص. 89.

(5) ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح د. محمد قزقزان، ط 1. 1988، ج1 ص. 331.

(6) طرّاد الكبيسي. التدوير في القصيدة الحديثة مجلّة الأقلام عدد 5، 1978، ص. 5.

(7) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة 1962 ونحيل في هذه الدراسة عن ط 8. دار العلم للملايين. بيروت، 1992. مُختصرين العنوان في لفظة "قضايا".

(8) تقرّ نازك الملائكة في مقال لاحق للكتاب المذكور بمسألة غياب المصادر في بحثها في التدوير إذ تقول: "وضعت قواعد قليلة حاولت فيها ضبط التدوير اجتهاداً واعتماداً على سليقتي"

نازك الملائكة. القصيدة المدوّرة في الشعر العربي الحديث. الأقلام. عدد 7. 1978. ص 105.

(9) نخصّ بالذكر منهم: محمد النّويهي. قضية الشعر الجديد. صدرت طبعته الأولى سنة 1964. ونحيل في هذا المقال على الطبعة الثانية: دار الفكر. بيروت 1971.

وطرّاد الكبيسي. المقال المذكور. وعبد الله الغذّامي. المرجع المذكور.

(10) لم ندرج ضمن هذا الجدول مصطلح "الجريان" الذي استعمله شربل داغر وهوكما نرى ترجمة حرفية غير صائبة للمصطلح الفرنسي L,enjambement الذي يعني التضمين.

وهو يستعمل "الجريان" مرّة بمعنى التدوير وأخرى بمعنى التضمين. وهذا مظهر آخر للخلط الذي لاحظناه في معالجة هذه الظاهرة.

انظر شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي. ط 1. دار توبقال للنّشر المغرب 1988. ص 45 و52 و53.

(11) محمد بنّيس. المرجع المذكور. ج 2. ص. 89.

(12) المرجع نفسه. ص. 90

(13) ابن رشيق. العمدة. ج 1. ص. 331

(14) محمد الهادي الطرابلسي. خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية 1981. ص. 85.

(15) محمد بنّيس. المرجع المذكور. ج 2. ص. 90.

(16) Jamel Eddine Bencheikh, boetique arabe. Ed Gallimard.
Paris. 1989. B. 179 – 179

(17) ابن رشيق. العمدة. ج 1. ص. 331.

(18) يقول محمد النويهي متحدّثاً عن ظاهرة التدوير في الشعر الحرّ: وهي في نظرنا أقرب إلى التضمين منها إلى التدوير لأنهم لا يشطرون الكلمة نفسها دائماً (كذا!) (...) ولكننا لا نريد أن نتجادل في التسميات فسواء عددناها تدويراً يصل بين شطري البيت الواحد أو تضميناً يصل بين بيت وبيت تال له أو كانت مزيجاً من الشيئين.." المرجع المذكور ص. 268 إن هذا الموقف نموذج للخلط الذي يقع فيه الباحث حين يحاول فهم التدوير في الشعر الحرّ انطلاقاً من مفهومه في الشعر العمودي ولكن نلمس فيه أيضاً إحساساً مبهماً باختلاف الظّاهرتين.

*** أصبح بإمكان الشاعر أن ينهي البيت حيث تقتضي الدلالة، وإن لم يوافق ذلك وقفة عروضية.**

* إن الشاعر . ومنذ تخلص الشعر الحر من قسرية قانون التفعيلات في جميع أبيات القصيدة . أصبح المؤهل الوحيد لتحديد مكان انتهاء البيت.

(19) خليل حاوي، الديوان، ط دار العودة، بيروت 1993. ص. 199

(20) بادرت نازك الملائكة بإثارة قضيّة التدوير في الشعر الحرّ وحكمت بامتناعه انظر "قضايا"، ص. 112 وما بعدها وص. 184 وما بعدها وممّن تصدّى لمناقشتها محمد النويهي انظر المرجع المذكور، ص 278 وطرّاد الكبيسي المقال المذكور. ص. ص. 5 . 6 وجاراها في رفضها للتدوير عبد الله الغذّامي المرجع المذكور ص. 58.

(21) طرّاد الكبيسي المقال المذكور ص 6

(22) نازك الملائكة المقال المذكور ص. 107

(23) انظر محمد بنّيس المرجع المذكور. د 3. ص. 131

(24) نازك الملائكة. المقال المذكور. ص. 107

(25) إنّ رفض نازك الملائكة للتدوير مبنيّ، إلى جانب مبرّرات أخرى، على الفرضية التي يقترحها السّؤال الأخير إذ ترى "أن الحاجة إلى التدوير تنتفي أصلاً في كل شعر حرّ ذلك لأنّ طول الشطر غير معين بحيث يستطيع الشاعر أن يضع ما يشاء من التفعيلات مستغنياً عن التدوير "قضايا". ص. 194

(26) محمد بنّيس المرجع المذكور، ج 3، ص. 121

(27) عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة بيروت 1971، ص. 191

(28) خليل حاوي، الديوان، ص. 203.

(29) Jean Cohen, structure de langage poetique. 62–Ed. Flammarion, 1966, P. 61

(30) lOURI LOTMAN, La structure du texte artistique, Ed. Gallimard, Paris, 1973, P. 273

(31) محمد بنّيس المرجع المذكور ج 3، ص. 108

(32) انظر أدونيس، زمن الشعر دار العودة بيروت 1983، ص. 15

(33) نقدم أسفله إحصاءات دقيقة تبين أهمية التدوير في الممارسة الشعرية

(34) Jamal Eddine Bench OP. P 149

lbid, P. 148

(36) شربل داغر، المرجع المذكور ص. 53

(37) المرجع نفسه، ص. 55

(38) عبد الله الغذامي، المرجع المذكور ص. 58

(39) يقول أوسيب بريك عن هذا الخلط بين العروض والإيقاع: "يغرق المختصون في الإيقاع الشعري في الأبيات يقسمونها إلى مقاطع وأوزان محاولين بهذا التحليل العثور على قوانين الإيقاع وفي الحقيقة فإنّ كل هذه الأوزان والمقاطع ليست موجودة في حدّ ذاتها وإنما إفرازاً لحركة إيقاعية ما ولا يمكن أن تقدم إلا مؤشرات عن هذه الحركة الإيقاعية التي أفرزتها (..) إننا لا يمكن أن نفهم الإيقاع انطلاقاً من البيت بل يمكن فهم البيت انطلاقاً من الحركة الإيقاعية"

O. Brik, Rythme et syntaxe, in Todoroy, Yheorie de la literature, Ed du seuil 1965, P. 144.

(40) لم نعثر على دراسات اعتنت بتصنيف الوقفة حسب المدى أو الدرجة باستثناء ما حاوله شربل داغر ولكن في سياق تصنيف القوافي وبالاعتماد على القافية فحسب وهذا في نظرنا غير كاف انظر المرجع المذكور ص. 48 وما بعدها

(41) عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ط 3. دار الفكر العربي القاهرة، د، ت، ص. 67

(42) O. Brik, OP. Cit, P. 144

(43) B. Tomachevski, sur le vers, in theorie de la de la littature, seuil, 167–1965 P. 166

(44) أدرجت نازك الملائكة مسألة التدوير ضمن فصل "أصناف الأخطاء العروضية" وعلى هذا الأساس راحت "تصلح" أبيات الشاعر خليل خوري المدورة حتى تكون" كما تفرض قواعد

العروض العربي "انظر: قضايا" ص. 185 والشيء نفسه فعله عزّ الدين اسماعيل مع أبيات لخليل حاوي، المرجع المذكور ص. 76

(45) هذا الإحصاء لا يأخذ بعين الاعتبار القصائد العمودية والقصائد المدوّرة تدويراً كلياً أو مقطعياً إن وجدت في الدواوين المحصاة.

(46) صدرت الطبعة الأولى من أزهار وأساطير سنة 1960 لكن قصائد الديوان كتبت حسب تاريخ السياب لها بين سنتي 1946 و 1948

(47) محمد بنيس المرجع المذكور ج 3، ص. 131

(48) عبد الواحد لؤلؤة، المرجع المذكور، ص. 15

(49) وهذا في نظرنا سبب إصرار نازك الملائكة على استخدام مصطلح الشطر للشعر الحر وإنكارها للتشكيلات الخماسية والتساعية وتقصد بذلك ورود البيت في الشعر الحر متكوناً من خمس تفعيلات أو تسع انظر "قضايا" ص. 124 . 125

(50) محمد بنيس، المرجع المذكور، ج3، ص. 131

❐❐❐

من المؤثرات الرومانسية

*حباب بدوي

توالت في الأدب العربي الحديث اتجاهات أدبية متعددة رافقت مراحل تطوره في إنجازه لمشروعه الثقافي الذي بدأه في عصر النهضة محاولاً تجاوز الهوّة التي فصلته عن عصوره الزاهرة فكانت الكلاسيكية تجربة ناجحة أثبتت جدواها على مدى فترة زمنية تجاوزت العقدين أسفرت عن نتاج شعري امتاز بفنية عالية على الرغم مما أخذ على شعرائه من إغراق في تتبع من سبقهم. ولعل ذلك كان ضرورياً للنهوض بالأدب العربي في تلك المرحلة، كما يرى عدد كبير من النقاد. إلا أن طبيعة التطور وما ألم بالمجتمع العربي من شجون اختلفت مصادرها وتعددت أسبابها إضافة إلى ما أخذ على الكلاسيكية من الإسراف في محاكاة القدماء كان عاملاً مهماً في تهيئة الساحة الأدبية لاستقبال الوافد الجديد الذي كان قد صبغ نتاجات معظم الأدباء في الغرب أمثال روسو ولامارتين وهوغو ووردزوورث، وغيرهم من أعلام الرومانسية في القرن التاسع عشر، والذي سيستمر صوته مسموعاً في نتاجات الشعراء في مراحل لاحقة. يقول جلال فاروق الشريف في كتابه "الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية": (لم تكن هذه الرومنتيكية الناشئة مجرد نزعة أدبية. كانت انعكاساً لبداية تحولات اجتماعية وسياسية وفكرية لم تلبث أن أخذت أبعادها كلها في الأربعينات والخمسينات، كانت هذه الرومنتيكية في الشعر أول مؤشر عليها) (1).

توالت في الأدب العربي الحديث اتجاهات أدبية متعددة رافقت مراحل تطوره في إنجازه لمشروعه الثقافي الذي بدأه في عصر النهضة.

وعلى الرغم من ظهور مذاهب أدبية مختلفة فيما بعد، كالطبيعية والبرناسية والواقعية والسوريالية، إلا أن المذهب الرومانسي لم يكن غائباً عن نتاجات الشعراء المعاصرين الذين وجدوا في معطياته ما يلائم طبيعة التعبير عن مشاعر إنسانية حميمة رافقت موضوعات (الغربة والمرأة والضياع الفردي بشكل أساسي) (2). ويرى د. عمر الدقاق أن (الطابع الغنائي كان غالباً على الشعراء في سورية حتى في تناولهم القضايا القومية والاجتماعية.) (3)

ظهرت الرومانسية كحركة أدبية لها أسسها ومعاييرها في سورية في مطلع الثلاثينات مع عدد من الشعراء من أبرزهم عبد السلام عيون السود ووصفي قرنفلي وعبد الباسط الصوفي، وكانت تهدف في جوهرها إلى العودة بالشعر عن القوالب التعبيرية المنمقة والاقتراب به من المضمونات الإنسانية التي تجد طريقها مفتوحة إلى كيان القارئ ووجدانه. إلا أن صفاء النشيد الرومانسي لم يخلُ مما يشوبه من نزعات ذاتية مفرطة، ومثالية متعالية على الواقع وجهت إليه اتهامات كثيرة جعلته يتراجع أمام انتشار التيارات الأدبية التي وفدت فيما بعد إلى الأدب العربي ليبدأ

صوته بالارتفاع مجدداً، بين حين وآخر، مع أصوات عدد من الشعراء الذين استطاعوا تأكيد دوره في إغناء المشهد الثقافي باعتباره عنصراً مهماً في بناء القصيدة، لا يتعارض مع غيره من الاتجاهات الأدبية بقدر ما ينسجم معها ويتكامل مع معطياتها. وقد اشتهرت مقولات عدة لكبار الأدباء في هذا المجال حيث رأى مكسيم غوركي وكوموجو الصيني (أن الأديب الكبير لا بدّ أن يجمع بين الرومانسية والواقعية.)

(4)، ورأى عدد من النقاد والدارسين أن ("الرمزية" هي البنت الشرعية" للرومنطيقية") (5) ولعل أكثر هذه المقولات اختصاراً وتعبيراً ما رآه د. محمد مندور من أن (الشعر لا بد أن يظل وجدانياً) (6). ويرى د. عبد القادر القط أن المذهب الرومانسي أو –كما يفضل أن يسميه – الاتجاه الوجداني، لم يكن منفصلاً عن غيره من الاتجاهات الأدبية التي تعايشت جميعاً في نتاجات الأدباء في الوطن العربي بصورة عامة، على الرغم من أن كلاً منها كان يمثل مرحلة حضارية بعينها (فقد ظلت الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة، والرومانسية، والواقعية تعيش جميعها جنباً إلى جنب وإن غلبت إحداها حسب طبيعة المرحلة والعصر) (7 –ص 11)

تختلف تجليات الرومانسية في الشعر العربي الحديث عن تجلياتها لدى الشعراء الرومانسيين الرواد.

فقد استطاعت التيارات الأدبية، التي لم تنجح في إبعاد الرومانسية، أن تنتقل بها إلى مراحل أكثر إيجابية تمثلت لدى شعراء الحداثة في تغليب الرؤية الإنسانية على الرؤية الذاتية، واستبدال المثالية المتعالية بالموضوعية دافعة بالعمل الإبداعي إلى موقع التغيير. ويمكن تلمس ذلك بوضوح في نتاجات الشعراء في العقود الأخيرة الماضية حيث نشهد محاولات جادة يتفرد كل منها بخصوصيته مما يجعل الإحاطة بجميع جوانبها أمراً عسيراً تضيق عنه وقفة سريعة كهذه غاية ما تستطيع تقديمه إضاءة بعض النماذج الإبداعية بغية الكشف عن سماتها المميزة. مع تأكيد النماذج الأخرى التي لا تغني هذه الدراسة عن العودة إليها.

لم تكن موضوعات الطبيعة والألم والغربة... موضوعات جديدة ابتدعها شعراء الحداثة في عودتهم إلى الرومانسية، فلطالما طالب شعراء الرومانسية بالعودة إلى الطبيعة بعيداً عن أدران المجتمع ممجدين الألم معبرين عن مشاعر أسيانة في تغربهم عن واقعهم. إلا أننا نستطيع القول أن هذه الموضوعات المألوفة لدى الرومانسيين بدأت تتخذ أبعاداً جديدة لدى شعراء الحداثة المتأثرين بالرومانسية فنلاحظ أن الطبيعة –على سبيل المثال –لم تعد تعبّر عن الهروب المطلق من عالم إلى عوالم ذاتية تبتعد عن سابقها إلى أقصى الحدود. إنما أخذت تظهر لدى كثير من الشعراء غير بعيدة عن عالم الآخرين، وما يعبق به من علاقات إنسانية، غالباً ما يستدعي استرجاعها استرجاع ما يقترن بها من مشاهد الطبيعة. فتتداخل الصور وتبدو العلاقة مع الطبيعة جزءاً من العلاقة مع الآخرين، حتى إنه يصعب في أحيان كثيرة التمييز بينهما. وربما تبدو العلاقة مع الطبيعة بوابة للعبور إلى عوالم إنسانية يفتقدها الشاعر، أو يحاول إعادة خلقها موظفاً ما تمتلكه الطبيعة من براءة ونقاء في رسم صورها المحببة. يقول الشاعر راتب سكر في قصيدته "ملاءة الحرير" معبراً عن نوع هذه العلاقة (8):

مآذن من بياض شاهق
مسحت جبيني
في عطافات المسير
أهذي أنت يا أمي؟

* ***تختلف تجليات الرومانسية في الشعر العربي الحديث عن تجلياتها لدى الشعراء الرومانسيين الرواد.***

عرفتك من ملاءتك الحرير

إن ما ترسمه مفردات المكان من مشاهد أليفة، يبدو في قصائد الشاعر راتب سكر بوابة مناسبة للعودة إلى عالم فياض بالصور، تتمازج فيه الألوان لتشكل ملامح للقاءات محببة، أو لأصدقاء أسرفوا في البعد، أو لذكريات مضت، مستسلمة في نهاية الأمر للظلمة التي تتسرب شيئاً فشيئاً لترسم صورة مختلفة تخلو من كل هؤلاء، معلنة انتصار المسافات في إقصائهم، متسامحة مع ما يثيره الشاعر من اعتراض متسائلاً في قصيدته "ملاءة الحرير" (9):

فأين ملاءة الأم التي ضيعتها؟
أين الخوابي
نشرة الأخبار
ألعابي
وصندوقي الصغير؟

تمتد هذه التساؤلات في غير موضع في قصائد الشاعر راتب سكر باحثة عن إجابات مناسبة غالباً ما تتعثر في الوصول إليها، فتنهض في كل مرة تاركة وراءها تاريخاً من الشجن. تقابلنا في قصائد الشاعر نزار بريك هنيدي لوحات مشابهة، ربما تعبر عن موقف أكثر رضيً بالواقع واستسلاماً لإرادته، يجمعها الشاعر تحت عنوان سجادة الأيام" موظفاً تقنية الرسم للعبور إلى تفاصيل زخارفها، مستعيداً حكاية كل منها، مضيفاً إليها من ذاكرته ما يجعلها أكثر حميمية فتبدأ أمكنتها تتحول إلى مسارح لأحداث كانت ذات يوم واقعاً عاشه الشاعر الذي يستمر في رحلته حتى يمسك بخطوط هذه الحكايات جميعاً، ليعيدها مرة أخرى إلى "سجادة الأيام" مستسلماً لإرادة الواقع، راضياً بما يقدمه له من بديل. يقول في قصيدته "سجادة الأيام" (10):

**** ربما تبدو العلاقة مع الطبيعة بوابة للعبور إلى عالم إنسانية يفتقدها الشاعر.***

على سجادة الأيام
أرمي جذوة القلق
فهل تبقي لنا الأيام
متسعاً
سوى الورق.

بينما يجد الشاعر عبد القادر الحصني في بوابات الزمن مسرباً مناسباً للهروب من انكسارات الواقع التي تحاصر أحلامه، فتبدو العودة في قصائده إلى زمن مضى بمثابة العودة بالحياة إلى ألقها وجمالها حيث يجد الشاعر كل ما يحبه ويبحث عنه، إلا أن الزمن الذي يأبى إلا أن يتابع مسيرته، لا يبقي للشاعر سوى ما علق بالأمكنة، التي مرّ بها ذات يوم فطبع بصماته على جدران بيوتها وأزقتها القديمة، من حنين. مما يضفي على مدينة (حمص)، المدينة الأثيرة في قصائد الشاعر عبد القادر الحصني، ألقاً مميزاً، فنراه يسترجعها بتفاصيلها الصغيرة، في صور وجدانية مشغولة بالحنين، والرغبة الشديدة في العودة إلى ماض يوغل في البعد شيئاً فشيئاً تاركاً للشاعر قليلاً من الذكريات التي ينجح غالباً في استعادتها، فيتحول الزمن في قصائده إلى طرفين متقابلين، أحدهما مضى وفي جعبته صور الأحبة والأصدقاء، والآخر راهن لا يلبث أن يحمِّل الشاعر مزيداً من الغربة والانكسار. يقول في قصيدته "مفرد مثل قلبي" (11):

أنا مفرد مثل قلبي
ولي زمن فيه كل الذين أحب
ولي زمن ليس فيه سوايا

تصادفنا هذه الرؤية في غير موضع في قصائد الشاعر عبد القادر الحصني، فيبدو الإحساس بالزمن جلياً في مجموعتيه الأخيرتين "ماء الياقوت"، و"ينام في الأيقونة"، ويمكن أن نتوقف في مجموعته "ينام في الأيقونة" عند

قصيدة قصيرة بعنوان "على باب بيت صديقي"، يقول فيها (12):

تلبثت.. كان الطريق إليه طويلاً
وما بيننا عن فناجين قهوته في الصباح
بضع وعشر سنين
... ...
لو يفتح الباب، قال الحنين
وأطرقت..
ماذا لو انفتح الباب عنهم، فألفيتهم آخرين
تعال أريك على الباب صمتين: صمتاً يرنُ
وصمتاً يرين.

إن العلاقة المتأزمة مع الواقع الراهن خلقت لدى الشاعر رغبة مستمرة في هروب، وجدت في مشاهد الطبيعة، وما يقترن بها من علاقات إنسانية محببة، فرصة لتحقيق وجودها، إلا أن الشاعر غالباً ما كان يعود مخذولاً منسحباً إلى مشاهد الحياة بعد أن تفشل جميع محاولاته لاستعادة عهوده القديمة، ليلجأ إلى الطبيعة مرة أخرى مطلقاً في فضائها صوته، يستذكرها صوراً لم تغير يد الأيام من ملامحها شيئاً، وقبل أن ينتظر إجابة تقدمها إليه يبدأ برسم صوره مستعيناً بجزئيات المكان الذي لا يلبث أن يتوحد مع الشاعر في معاناته ويبدأ الطرفان محاولتهما لخلق عالم جديد. يقول الشاعر راتب سكر في قصيدته "مجرد مدن.. لكننا نعرفها" (13):

تعبت من التراب
معلقاً في دفتري
فجبلته مدناً
تناديني
دخلت إلى شوارعها
أفتش عن أصيحابي
لعل بقية منهم
على الشرفات تعرفني
وتصرخ: صاحبي!

إلا أن محاولة الشاعر هذه لا تبدو أحسن حالاً من محاولات الشعراء الرومانسيين، التي غالباً ما يكون مصيرها الفشل. يقول د. ياسين الأيوبي: إن (الرومنطيقي عندما لجأ إلى الطبيعة فعل ذلك على أساس التعويض من جهة، والترويح من جهة ثانية وبناء عالم جديد هو بمثابة الحياة الأخرى التي ارتآها وأنشأها في آن واحد.) (14) وإذا كان الشعراء في مرحلة التسعينات لا يختلفون مع ما قدمه الشعراء الرومانسيون من مسوغات في هروبهم إلى الطبيعة فإنهم يختلفون معهم فيما يرونه من بناء عالم جديد هو "بمثابة الحياة الأخرى" مضيفين إلى مسوغات هروبهم تلك دافعاً جديداً يجعلهم أكثر تفهماً للواقع واستيعاباً لتغيراته، فيبدو العالم الذي يرسمونه في قصائدهم بمثابة إعادة خلق لعالم الواقع، تقربه من الذات الإنسانية الساعية إلى تحقيق كينونتها في حالة اندماجية مع الآخرين. يقول الشاعر راتب سكر في قصيدته "مجرد مدن.. لكننا نعرفها" مرسلاً تحيته إلى مدن تناءت في فصول الذاكرة (15):

صباح الخير يا مدناً
تخبئ في صناديق الهوى وعدي
منارتها
تطمئن ما تبقى
من ظلام مخاوفي
تسري هواها
جارح الأنغام
في شعري وتلحيني.

فما العلاقة مع هذه المدن التي يسري هواها

**** العلاقة المتأزمة مع الواقع الراهن خلقت لدى الشاعر رغبةً مستمرةً في الهروب.***

جارحاً في أناشيد الشاعر سوى وجه آخر للعلاقة مع الآخرين التي تبدو جلية في قوله (16):

على الجدران مرسوم
غنى نفسي وإكثاري
ظلال أحبتي سكني
رميت على مواكبهم
رياحيني

إن التعامل مع المكان، من هذا المنظور، يقرب المسافة بين الشاعر وواقعه، مانحاً صوته صدى تتداخل فيه أصوات تنتمي إلى أزمة مختلفة، تغالب ما علق بها من مرارة بعد أن أرهقتها متاهات الطريق. وعندما تفشل الطبيعة في احتواء الشاعر المثقل بآلامه وآلام الآخرين يأوي إلى الماضي، شأنه في ذلك شأن من سبقوه، وكأنه يجد فيه بديلاً عن الحاضر، أو على الأقل يجده في نأي عن انكسارات الحاضر فيطلق صوته واثقاً بإمكانية العبور إلى تفاصيله واستعارتها لرسم صور مشابهة تعبر عن رغبة ملحة في إعادة تشكيل الواقع على نحو جديد. يقول د. راتب سكر في قصيدته "شرفات الأميرة ذات الهمة" (17):

غافلاً عن خبايا زماني
رميت شباكاً لوهمي
فعادت بصيد وفير
وعجت على دارها
مطمئناً
تهدهدني في وئام.

فالوهم هنا لا يعني التخلي عن الواقع بقدر ما يعني الارتباط به في محاولة تستعين بالوهم لإعادة خلقه. ولعلنا نستطيع القول (إن الشاعر الحديث في أشدّ حالاته عنتاً وانفكاكاً عن الواقع

**** عندما تفشل الطبيعة في احتواء الشاعر المثقل بآلامه وآلام الآخرين، يأوي إلى الماضي.***

وحتى عن الذات، ينطوي في داخله على توق لتغيير العالم وزحزحته، لأن حسه الصوفي تجاهه، يجعله يدرك أنه لا يقدر أن يظل ضائقاً به إلى الأبد) (18)، وهو ما يميز تجربة الشعراء المعاصرين بصورة عامة عن التجربة الرومانسية. مع الإشارة إلى ضرورة الاهتمام بخصوصية التجربة الشعرية لدى الشعراء في مرحلة التسعينات، وهو ما يمكن تلمسه بوضوح في تجارب كل من الشعراء راتب سكر ونزار بريك هنيدي وعلاء عبد المولى –على سبيل المثال –، فبينما ترتفع راية الحلم في قصائد الشاعر راتب سكر خفاقة، تظهر في قصائد الشاعر نزار بريك هنيدي صورة الواقع لتستلب شيئاً من ألقها، مخلفة في نفس الشاعر مرارة عميقة تمنحه اعترافاته بصعوبة البحث في طريق مسدودة عن مفر، أو بعبثية المحاولة للفكاك من الراهن بوصفه الحقيقة الوحيدة. فتأتي قصائده التي يجمعها تحت عنوان "أوراق للهاوية"، ترتيلات صوفية تجسد مقولة مفادها أنه لا مهرب من الواقع إلا إليه، فيرتفع صوت الغربة حاداً مؤلماً في قصائده معبّراً عن حالة من الخذلان تصل إلى أقصى ذراها في قصيدته "السرداب" منكسة راية الأحلام هازئة بطموح الذات المتسامية في انطلاقها نحو عوالم تتسع لقيم الحب والجمال، تاركة للشاعر خياراً واحداً لا يختلف كثيراً عن خيارات الشعراء الرومانسيين الذين كانوا ذات يوم غرباء عن بني عصرهم.

يقول في قصيدته "السرداب" (19):

أنت وحدك
تمضغ الآلام وحدك
وتعيش الحلم وحدك
واهم أنت
وحان الوقت كي تخرج

من سرداب وهمك
واهم أنت
متى تصحو
وتمحو
عن دروب العمر
آثار خطى أشباح حلمك

تبدو هذه الرؤية أكثر وضوحاً لدى الشاعر علاء عبد المولى الذي لم يعد يجد في زحمة انهدامات الواقع مساحات كافية للحلم، فتطلع قصائده محمَّلة بهمومه وآلامه، باحثة عن أفق يتسع لما تنوء بحمله، ولكنها لا تلبث أن تلقي بأعبائها على الشاعر محولة نبرة اليأس في صوته إلى احتجاج صارخ، يرفض الصمت، ويرفض الكلام، ويرفض جيلاً عربياً لم يكن على قدر زمانه، ويرفض كل شيء من حوله سوى اليأس الذي يرى فيه العزاء الوحيد. يقول في قصيدته "بكائية الوجه الآخر" (20):

أي بيت تتآوى فيه آمن؟
أي قبر تتآوى فيه آمن؟
بلغ السيل إلى أعناقنا
طوت الحرب ثياب القمح في تابوتها
كم من الحزن على كاهلنا يسقط أسود؟
كم من الأغصان في أنهار موتانا سينمو؟
أي غيم سوف يكسو شجر الروح ليسمو؟
إنه الأفق غبار في رئات الحلم يغفو وينام..

إلا أن حالة اليأس التي تمتد في قصائد الشاعر علاء عبد المولى متخطية كل الحدود، تبدو في قصائد الشاعر نزار بريك هنيدي مرهونة بحالة نفسية تعتري الذات في تعاملها مع الواقع بكل ما ينطوي عليه من قهر واستلاب، لا تلبث أن تتراجع لتشرق الذات منتشية بسحر الكلمة التي لا تمل في رحلة بحثها الدائب عن الخلاص، واثقة بإمكانية "الجوهر الإنساني" على تجاوز انهدامات الواقع وانكساراته. ولعلنا نجد في قصيدته "المجذاف" تعبيراً صادقاً عن ذلك. يقول (21):

لن يترك المجذاف
ما زالت دروب حياته حبلى
فكيف يغيب عنها
أو
يغيبها
بتعجيل الوصول

** عبّرت تجارب الشعراء في مرحلة التسعينيات عن مستويات مختلفة في تعاملها مع الرومانسية.*

عبرت تجارب الشعراء في مرحلة التسعينات عن مستويات مختلفة في تعاملها مع الرومانسية التي ظهرت ممتزجة بغيرها من الاتجاهات الأدبية، معبرة عن طبيعة المرحلة الراهنة. إلا أن السمة الأبرز التي يمكن تلمسها بوضوح في نتاجات هؤلاء الشعراء تتمثل في توظيف ما تتيحه الرومانسية من فرص للتعبير عن مكونات الذات، في التعبير عن آلام جماعية تحاول تعرية الواقع والكشف عن سلبياته، بغية تجاوزه أو إعادة خلقه من جديد، مخالفين بذلك ما تقرُّه بعض التيارات الأدبية، من ضرورة تجاهل المشاعر الذاتية في التعامل مع القضايا بحيث لا يظهر إلى جانب الوجدان الفردي ما أطلق عليه اسم الوجدان الجماعي الذي أسهم بدور فعَّال في إعطاء التجربة الشعرية المعاصرة أبعاداً جديدة لم تكن لتصل إليها بدونه مؤكداً أن الشعر (لا بدَّ أن يتخذ الطابع الوجداني الذي إذا فقده فقد جوهره ولم يستطع أن يعوِّض هذا الفقدان بأية واقعية أو طبيعية أو محاكاة.) (22).

الهوامش:

1-الشريف، جلال فاروق، 1980 -الرومنتيكية في

الشعر العربي المعاصر في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (ص 124)
2-سكر، د. راتب، 1996 -من دلالة المصطلحات الاجتماعية، مجلة جامعة البعث، المجلد الثامن عشر، العدد الأول، (ص 116)
3-الدقاق، د. عمر، 1979 -تاريخ الأدب الحديث في سورية، ط2، جامعة حلب، حلب، (ص 321)
4-مندور، د. محمد، بلا /تا، فن الشعر، (ص5)
5-الأيوبي، د. ياسين، 1982 -مذاهب الأدب -معالم وانعكاسات، ج2، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت، (ص84)
6-مندور، د. محمد، بلا /تا، فن الشعر، (ص 15)
7-القط، د. عبد القادر، 1981 -الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، (ص11)
8-سكر، د. راتب، 2000 -"ملاءة الحرير"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (ص22)
9-نفسه، (ص 25)
10-بريك هنيدي، د. نزار، 1998 -"الرحيل نحو الصفر"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (ص 78)
11-الحصني، عبد القادر، 1998 -"ماء الياقوت"، ط2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، (ص9)
12-الحصني، عبد القادر، 2000 -"ينام في الأيقونة"، دار الكنوز الأدبية، بيروت، (ص 71- 72)
13-سكر، د. راتب، 2000 -"ملاءة الحرير"، (ص 35)
14-الأيوبي، د. ياسين 1984 -مذاهب الأدب - معالم وانعكاسات، ج1، ط2، دار العلم للملايين، طرابلس، (ص 40)
15-سكر، د. راتب، 2000 -"ملاءة الحرير"، (ص 44)
16-نفسه، (ص 40)
17-نفسه، (ص 46)
18-الخواجة، د. دريد، 1981 -الصفة والمسافة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (ص 408)
19-بريك هنيدي، د. نزار، 1995 -"غابة الصمت"، وزارة الثقافة، دمشق، (ص 54-55)
20-عبد المولى، علاء، 1998 -"تراجيديا عربية"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (ص 145)
21-بريك هنيدي، د. نزار، 1998 -"الرحيل نحو الصفر"، (ص 105)
22-مندور، د. محمد، بلا /تا، فن الشعر، (ص 74)

❑❑❑

سلطة القارئ

في الأدب

محمد عزّام

"هنالك على الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته."

-روبير اسكاربيت

ثلاثة مناهج نقدية اهتمت بالقارئ والقراءة: (البنيوية) الفرنسية التي نادى ممثلها رولان بارت بموت الكاتب، وأعلن ولادة القارئ الذي يصنع معنى النص. و(نظرية التّلقّي) عند النقاد الألمان من جامعة كونستانس، ممن نادوا بجماليات القراءة، وآلياتها، وعلى رأسهم ياوس، وآيزر. و(التفكيكية) التي قالت بتعدد القراءات، حسب القرّاء حتى ليمكن القول إن كل قراءة تختلف عن سابقتها.

وسنعرض في هذا الفصل جهود النقد البنيوي في القراءة والتلقي، وفي الفصل الذي يليه جهود النقاد الألمان في جماليات التلقي.

** أعلن الناقد الفرنسي رولان بارت في مقاله "موت الكاتب" أن الكتابة هي نقض لكل صوت، دافعاً المؤلف إلى الموت، حين يقطع الصلة بينه وبين نصّه الإبداعي.*

1-موت الكاتب:

أعلن الناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت في عام 1968 في مقاله (موت الكاتب) أن الكتابة هي نقض لكل صوت، دافعاً المؤلف إلى الموت، حين يقطع الصلة بينه وبين نصّه الإبداعي. ومن هنا تبدأ (الكتابة) التي يسميها بارت (النصوصية)، بناءً على أن اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف.

إن (المؤلف) شخص حديث جاء تاريخياً بعد (الراوي)، وهو من نتاج مجتمعنا الحديث الذي خرج من القرون الوسطى معضداً بالتجريبية الانكليزية، والعقلانية الفرنسية، والإيمان الشخصي بحركة الإصلاح. فعقد المذهب الوضعي أهمية عظمى على (شخصية) المؤلف، باعتبار هذا المذهب هو خلاصة الأيديولوجيا الرأسمالية. فهيمن (المؤلف) على كتب التاريخ الأدبي، والسّير، وحوارات المجلات، وحتى على الأدباء الذين حرصوا على أن يصلوا، في مذكراتهم، بين شخصياتهم وأعمالهم الأدبية. ومن هنا تركيز الأدب في الثقافة المألوفة على المؤلف وشخصيته، وتاريخه، وأهوائه. كما لا يزال (المؤلف) قوام النقد، فيُقال مثلاً: إن عمل بودلير يمثّل إخفاق بودلير، وإن عمل فان غوغ يمثل

جنونـه، وإن عمـل تشايكوفسـكي يمثـل رذيلتـه. وهكذا فإن البحث عن تفسير للعمل الأدبي يتجه دائماً إلى الشخص الذي أنتجه.

ويـرى بـارت أنـه علـى الـرغم مـن أن امبراطورية المؤلف لا تزال عظيمة السطوة، فإن بعض الكتّاب قد حاول، منذ أمد بعيد، أن يزلزلها؛ فقد كان مالارميه مثلاً هو أول من رأى وتنبأ بضرورة وضع اللغة مكان ذاك الذي اعتبر حتى هذا الوقت مالكاً لها. ذلك أن اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف. وبهذا يصبح معنى الكتابة هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس (الأنا)، وفيها تنجز الكلام...

أصبح المؤلف اليوم تمثالاً صغيراً في الطرف الثاني من المشهد الأدبي، وأصبح النص يصنع ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف غائباً عنه.

ويخفف فاليري من حدة نظرية مالارميه، لأنه كان مرتبكاً داخل سيكولوجية الأنا، ولأن ذوقه الكلاسي كان يدعوه إلى دروس البلاغة، فإنه كان يتوقف عن الدوران، شاكّاً في المؤلف وساخراً منه، ومركزاً على الطبيعة اللسانية لنشاطه. وقد طالب في كتاباته النثرية بمراعاة الشرط اللفظي الأساسي للأدب، والذي يرى أن أي لجوء إلى داخلية الكاتب إنما هو خرافة محضة.

وتعهّد بروست جهاراً، على الرغم من السمة النفسانية الظاهرة، لما يسمى "تحليلاته"، أن يشوش علاقة الكاتب بشخصياته تشويشاً حاداً، فهو يجعل من الراوي، ليس ذاك الذي رأى أو شعر، ولا ذلك الذي يكتب، وإنما ذلك الذي سيكتب...

ونقف أخيراً عند السريالية، في مرحلة ما قبل الحداثة، فنرى أنها ما كانت لتقوى على منح اللغة مكاناً رئيسياً في الأدب، لولا أنها نزعت هالة القداسة عن المؤلف، ورأت في اللغة نظاماً. وعلى الرغم من أن السريالية هدفت إلى تدمير القوانين والأنظمة، فإنها زلزلت هذه القوانين، وأوكلت إلى اليد مهمة الكتابة بسرعة قصوى، لكي تكتب ما يجهله الرأس نفسه، وهذه هي (الكتابة الآلية) التي دعت إليها، كما دعت إلى (الكتابة الجماعية).

بيد أن بارت يرى أن هذه الأمور جميعاً قد أصبحت بالية، وأن اللسانيات قد قدمت أداة تحليل نفيسة لتدمير الأدب، وأوضحت أن التعبير سيرورة فارغة تعمل دون أن تكون ثمة ضرورة لكي تُملأ بشخص المخاطبين. فالمؤلف، لسانياً، لم يكن قط أكثر من ذلك الذي يكتب، واللغة تعرف (الفاعل) وليس (الشخص). وهكذا أصبح (المؤلف) اليوم تمثالاً صغيراً في الطرف الثاني من المشهد الأدبي، وأصبح (النص) يُصنع ويُقرأ بطريقة تجعل المؤلف غائباً عنه. وإذا كان (المؤلف) قديماً يقف من كتابه موقف الأب من طفله، لأنه سابق عليه وجوداً، فإن الأمر يختلف اليوم بالنسبة للناسخ الحديث، إذ هو يلد في الوقت نفسه الذي يلد فيه نصه، وما كان ذلك كذلك إلا لأن النص لا ينطوي على كائن سابق أو لاحق لكتابته. وهكذا دفن (الناسخ) الحديث (المؤلفَ).

ويرى بارت أن (النص) لم يعد سطراً من الكلمات ينتج عن معنى أحادي، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلياً، لأن النص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة، ولأنه مصنوع من كتابات مضاعفة، ونتيجة لثقافات متعددة، تتداخل كل مع بعضها بعضاً في حوار ومحاكاة وتعارض. وتتجمع هذه التعددية ليس في الكاتب، وإنما في (القارئ) الذي حل محل (الكاتب)، ولكن ما إن تم إبعاد (الكاتب) حتى أصبح الزعم بـ(فك رموز) النص زعماً دون فائدة، مثلما كانت نسبة النص إلى مؤلفه. وهذا يعني أننا نفرض على النص أن يتوقف، كما يعني أننا نفرض عليه سلطة مدلول نهائي وإغلاق الكتابة. بينما المطلوب هو أن نجوب فضاء الكتابة، لا أن نخترقه. والكتابة تصنع المعنى باستمرار. ولكن من أجل تبخيره. ولكي تسترد الكتابة مستقبلها

يجب قلب الأسطورة: فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ.

وبهذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد، فيقتل بارت منافسه/ الكاتب، ليستأثر بحب معشوقه/ النص، فيلتذّ به. وينتصر القارئ على الكاتب، ويخلو الجو للعاشق ليمارس حبه مع محبوبه الذي لم يعد يشاركه فيه أحد، وتتحول العلاقة بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه إلى علاقة ناسخ ومنسوخ، أي أن المؤلف لم يعد يكتب عمله، وإنما هو ينسخه بيده، مستمداً جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه.

ويستقبل القارئ النص، لينعشه في حياة جديدة. وتصبح الكتابة حالة تمثّل ذاتي. وبهذا يجهز بارت على نظرية (المحاكاة) الكلاسية التي تعتبر الأدب مرآة تعكس ما هو موجود في الحياة فترى (الكتابة) الجديدة أن الكاتب إنما ينسخ نصّه مستمداً من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله مما حمله معه على مرّ السنين. وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تُحصى من الثقافات، ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه. ولهذا فإن النص يُصنع من كتابات متعددة منسجمة، ومن ثقافات متنوّعة، ويدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص، وبذلك يقدم رولان بارت ما سماه بـ(معجم النصوصية المتغاير العناصر). وفيه يصدر النص من ناسخه كإشارات متعاقبة مأخوذة من مستودع اللغة.

وبدلاً من نظرية (المحاكاة) الكلاسية، ونظرية (التعبير) الرومانسية، ونظرية (التوجيه) الملتزمة، فإن بارت يقدم نظرية (النصوصية) التي تبشّر بموت الكاتب، وبتحوّل التراث إلى نصوص متداخلة، حيث يصبح النص متفجراً إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة، إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية التي تتحرك منتشرة فوق النص، عابرة كل الحواجز. وهذا ما يسمه بارت بـ(الانتشار) Dissemination.

ويعرض بارت نوعين من النصوص هما: النص الكتابي، والنص القرائي. فالنص الكتابي هو النص الحديث الذي يدعو إليه بارت، وهو نص يمثل (الحضور الأبدي). والقارئ فيه ليس مستهلكاً، وإنما هو منتج للنص. والقراءة فيه هي إعادة كتابة له. وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه، ولكنه مطلب سام للأدب، لأنه الشعر دون قصيدة، والأسلوب دون مقالة، والقارئ فيه لا يقرأ، وإنما يفسّر ويكتب، لأن النص ليس بنية من الدلالات، ولكنه (مجرّة) من الإشارات. وهي نص لا بداية له، كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه. وهذا على النقيض من النصوص القرائية التي تطغى على الأدب، وهي نصوص تتصف بأنها (نتاج) لا (إنتاج). وهي الأدب الكلاسي الذي يُقرأ فقط، دون أن تُعاد كتابته. بينما يحتاج النص الكتابي إلى عاشق مولّه لا يتورّع عن اختطاف محبوبته، والبقاء معها في المطلق، بعيداً عن كل حدود المنطق والواقع.(1)

ويقدّم بارت نموذجاً للقراءة في كتابه (Z/S) 1970 وهو دراسة لقصة من ثلاثين صفحة لبلزاك عنوانها (العربي)، يقول في فاتحتها: "إن بعض البوذيين يرى العالم في حبة فاصولياء بفضل نزعتهم التقشفية". وهذا ما تريد التحليلات الأولى للقصة أن تقوله. أن ترى كل قصص العالم في بنية واحدة. ويعتقد أننا بسبيل استخلاص نموذج من كل قصة. ومن تلك النماذج نقيم بنية قصصية ضخمة نطبقها على أي قصة في الوجود.. يا للمهمة الشاذة.. وأخيراً نصل إلى ما لا نرغب، لأن النص يفقد بذلك ما

**** لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة: فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ.***

يميزه عن غيره. (ص 9)

ويرى بارت أن مقولة القراءة، بتناغمها مع عبقرية اللغة، ليست دائماً صحيحة. فالنص كلما زادت جماعيته، تضاءلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة، دون أن يخضع لعملية تحويل يترتب عليها عملية أخرى هي القراءة. لأن (أنا) القارئ ليست ذاتاً بريئة وأجنبية على النص، تتعامل معه وكأنه مادة للتحليل أو منتجع للسكن. فهذه الأنا التي تتقدم نحو النص هي أيضاً ذات (جماعية) تكونت من نصوص أخرى، ومن شفرات غير متناهية، منسية انطمست أصولها.

إن (الموضوعية) و(الذاتية) قوتان قادرتان على احتواء النص. ولكنهما قوتان لا صلة لهما بالنص. (فالذاتية) صورة مطلقة ذات كمال خدّاع، تيقّظ الشفرات التي تكوّن القارئ، لكنها لا تقدم سوى القوالب العمومية. أما (الموضوعية) فهي نظام تصوّري، وصورة تخدم القارئ وتمنحه اسماً، وتجعله معروفاً حتى لنفسه.

والقراءة تورّط القارئ بمخاطر الذاتية أو الموضوعية. وكلاهما صوري، إذا عرفنا أن النص موضوع تعبيري قُدّم إلى القارئ ليعبّر عنه، ورفعه القارئ إلى حدّ الحقيقة الأخلاقية فمرة يكون قولاً لغوياً، وأخرى زهداً. والقراءة ليست فعالية اتكالية، ولا تكملة انعكاسية للكتابة، وإنما هي نوع من العمل، برهانها في فعاليتها، ومعاناتها في لغتها، وفي إيجاد معانيها، وإعطاء هذه المعاني أسماء. ولكن هذه المعاني المسّماة تندفع متجهة نحو أسماء أخرى. فالأسماء يدعو بعضها بعضاً، وتتجمع. وتجمّعها يستدعي تسميات أخرى. وبذلك يتحرك النص، ويتكوّن من جديد، في عملية تقريب دائبة، تجعله دون معنى، لأنه كينونة من الإشارات التي ليس لها إلا أن تشير، وليس للقارئ إلا أن يفسر، فينتج- بذلك- نصاً جديداً، ولا يكتفي باستهلاك النص.

* ***لا يعيد القارئ إنتاج المنتج سابقاً، وإلا أصبح النص مكرراً، وإنما هو يجدد المنتج من خلال قراءته له.***

وبهذا لا يعيد القارئ إنتاج المنتج سابقاً، وإلا أصبح النص مكرراً، وإنما هو يجدد المنتج من خلال قراءته له، فيصبح المقروء إنتاجاً جديداً يعتمد على المنتج السابق، ولكن من خلال رؤية القارئ. وتصبح عملية القراءة مقدمة لعملية إبداع جديدة. وبهذا فإن الكاتب يموت، ليولد من رماده القارئ الذي يستلهمه ويضيف إليه. وهكذا يتحوّل النص الإبداعي إلى نص تأويلي، ويبدو عالماً متحولاً على الدوام بحسب قرائه.

وهكذا تنصهر التجربتان: إبداع الكاتب، وقراءة القارئ، الذي يدخل عالم النص بكل ما يحمل من إرث ثقافي وفني، مستحضراً المعرفي المعاصر الذي يثيره النص الأدبي، فتندمج هذه المعارف والتجارب، في تركيب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتي الكاتب والقارئ. وبهذا فإن النص الأدبي لا يحتمل بعداً واحداً فحسب، وإنما أبعاداً عديدة متجددة، بحسب قرائه، وثقافاتهم.

2-ولادة القارئ:

بدأت سلطة القارئ مع النقاد الألمان في جامعة (كونستانس) حيث جعلوا للقراءة علم جمال خاص دعوه (جماليات التلقي) The theory reception ودعاه الباحثون الأمريكيون (نقد استجابة القارئ) Reader response criticism، كما بدأت مع الناقد الفرنسي رولان بارت والنقاد البنيويين. يقول بارت: "إن (ميلاد القارئ) يجب أن يكون على حساب (موت المؤلف)"(2)، ويصرّ النقاد البنيويون على أن الإبداع هو (سجن اللغة)، باعتبار أن للغة قوانينها الداخلية المستقلة عن إرادة المبدع، وأن النص الأدبي عالم مغلق على معان غير محددة، وبنية لغوية مقفلة مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى، مستقلة عن أي مرجع خارجي، سواء كان المؤلف أو المجتمع. وقد أعلنت البنيوية (موت المؤلف)،

وحصرت وظيفة النقد في كشف (شفرات) النص وجعلت وظيفة الناقد هي الكشف عن نظام النص وقوانينه الداخلية التي تحكم نسيجه الواصل بين وحداته، باعتباره نظاماً من العلامات والعلاقات، ورسالته لا تكمن في معناه، وإنما في انتظامه.

وهكذا تبدأ القراءة البنيوية من (النص) وتنتهي به، وكأنه غاية بحدّ ذاته. وهي ترى أن النص يكشف عن (بنية) محدّدة، وعن (نسق) أو مجموعة أنساق وأنظمة، وأن وظيفة القارئ تتمثل في الكشف عن شفرات النص وأنساقه المختلفة. ولا ينبغي له أن يضيف شيئاً من عنده. ذلك أن القراءة البنيوية الصحيحة هي التي تستطيع التوصّل إلى أسرار النص الداخلية في بنياته وأنساقه وعلاقات أنظمته. ولهذا فإن القارئ البنيوي يعتبر مبدعاً للنص من جديد، ومانحاً إياه دلالاته، لأن النص لا قيمة له من دون قارئ. ودلالة النص هي التي يحدّدها القارئ، لا النص.

لقد كان (القارئ) منسياً في نظريات الأدب الكلاسية، لكن نظريات (التلقي) و(التأويل) أعادت له حقه وأهميته، ووضعته في رأس قائمة أولوياتها، لأنه (منتج) النص ومؤوّله.

وهكذا انتقلت سلطة الأدب من (الكاتب) و(النص) إلى (القارئ) الرأس الثالث للمثلث الذهبي الأدبي. بعد أن أُعلن "موت الكاتب"، ووضعت القوانين الضابطة للقراءة، فجعلت القارئ محكوماً باستراتيجية الجماعة التي ينتمي إليها، ومدفوعاً إلى التحذير من الوقوع في رد الفعل الذي يوقع في (أسطورة القارئ) بعد التخلص من (أسطورة الكاتب) و(النص). ومن أجل ذلك تمّ التساؤل عن جدوى تعدد القراءات، وهل كلها صالح ينتج تأويلات صائبة؟ وتمّ التنبيه إلى أن القارئ قد لا يتخلى عن ذاتيته ورغباته، وبالتالي فإن هذه كلها ستنعكس على تأويلاته القرائية.

هكذا أصبحت طبيعة (المتا

العملية الإبداعية، وأصبح (الكاتب) يحسب حسابها، فيعطي لكل شخصية في أدبه حقها من الحرية التعبيرية، ويراعي وضعها الاجتماعي والثقافي، فلا يجعل الفلاح يتحدث حديث الفلاسفة، ولا الصبي يتكلم كلام المثقفين. وأصبحت أساليب التعبير محكومة بإطار الاتصال، وأصبح الأسلوب قوة ضاغطة يسلطها الكاتب على القارئ، ليسلبه حرية التصرف، بما في الأسلوب من عمليات إقناع عقلانية، ولذة ممتعة، أو لذع مزعج.

هكذا أصبح النص لا وجود له دون قارئ يمنحه بنياته وعلاقاته ودلالاته. وأصبح (النص) بناء ينتظر القارئ الذي يخلق منه المعنى الذي يريده، ولم يعد (القارئ) مجرد متلقٍ سلبي، أو مستهلك خاضع لسلطة النص، وإنما هو خالق النص. وبهذا تصبح القراءة عملية إنتاجية، لا عملية تلقٍ دون فعل، ولهذا جاءت (جماليات التلقي) لتؤكد تعدد قراءات النص الواحد، ولا نهائية دلالاته، حتى لدى القارئ الواحد.

وهذه المقاربات القرائية ترفع الغبن الذي كان قد لحق بالقارئ، وتعترف له بالفضل، وتؤكد أن لا نص دون قارئ، ولا كتابة دون قراءة. وأن القراءة خلّصت النص من أسطورة المعنى الواحد التي كانت السلطة السياسية تؤكدها، بخلاف اليوم، حيث تصدّعت مركزية السلطة، وأُفسح المجال أمام الديموقراطيات التي جاءت بحوار الجماعات والأفراد، وبالرأي الآخر.

و(النص) الأدبي يظل قابلاً للقراءة في كل زمان ومكان، وبما أن الكاتب يتوجه بنصّه إلى القارئ، فإن النص يبقى (ميتاً)، أو في حالة كمون، ما لم يأت قارئ يعيده إلى الحياة، ويفجر فيه طاقات الفاعلية، عن طريق تحليله وتأويله.

هكذا يصبح النص ملكاً للقارئ، منذ يخرج إلى الوجود، وعرضة لتعدد القراءات، في كل

**** لكي تصبح القراءة عملية إنتاجية، ينبغي أن يمتلك القارئ صفات تؤهله لإعادة إنتاج النص الأدبي.***

**** أصبح النص لا وجود له دون قارئ يمنحه بنياته وعلاقاته ودلالاته. وأصبح النص بناءً ينتظر القارئ الذي يخلق منه المعنى الذي يريده.***

زمان ومكان، تبعاً لمستويات القراء الأدبية والثقافية، ففي حين يكتفي القارئ العادي بالمتعة التي يحصل عليها لدى قراءته نصاً أدبياً، فإن القارئ الناقد لا يكتفي بهذه المتعة، وإنما يتجاوزها إلى الكشف عن دلالات النص وإيحاءاته.

ومن هنا تصبح (القراءة) عملاً إبداعياً يوازي إبداع النص نفسه. ولهذا طالب النقاد بقرّاء ممتازين، فقال آيزر بـ(القارئ الضمني أو المضمر)، وقال وولف بـ(القارئ المرتقب) الذي يضعه الكاتب في اعتباره أثناء الكتابة، وطالب ريفاتير بـ(القارئ المتفوق)، وفيش بـ(القارئ المثالي)، وبارت بـ(القارئ غير البريء) الذي يختزن عدداً لا نهائياً من النصوص والإشارات.

ولكي تصبح (القراءة) عملية إنتاجية، ينبغي أن يمتلك القارئ صفات تؤهله لإعادة إنتاج النص الأدبي، منها أن يكون ذا حظ كبير من الوعي الأدبي والجمالي واللغوي، وأن يكون واسع الاطلاع على الثقافة والعلوم الإنسانية، ملماً بها، مفيداً منها. فالمعارف الأولية بالعلوم الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والبيولوجية تسارعت كثيراً في فهم النص وتأثير العوامل الشخصية والبيئية على النتاج الأدبي. كما أن اطلاع المتلقي على الآداب الأجنبية يساعده على فهم الظواهر الأدبية، ومقارنة الأدباء، ومعرفة تأثرهم ببعضهم بعضاً. أما اطلاعه على أدبه القومي فلا غنى عنه بشرط أن يتخلّى عن تحيّزه الأيديولوجي. ومثل هذه الإحاطة بالآداب والعلوم تمكنه من إطلاق أحكام أكثر دقة وعلمية. ولهذا تتعدد القراءات بحسب النصوص الإبداعية، وقرائها المختلفي الثقافات والخبرات والأمزجة، وعصورها التي كتبت فيها، والعصور التالية وقيمها ومعارفها.

والتفاعل القرائي بين القارئ والنص يقوم على مستويين:

1- **مستوى التلقي:** وذلك من خلال تفاعل القارئ مع النص المقروء، حيث تمتلك الكتابة استراتيجيات تبرز حين ننظر إلى النص الأدبي كبنية تتفاعل في داخل مجموعة من العناصر النصية، مع بنيات أخرى خارج نصية، باعتبار النص متوالية من العلاقات اللغوية التي تنتظر من القارئ ألا يقف عند حدود تفكيكها، وإنما يتجاوز ذلك إلى تأويلها، باعتبار النص بنية مفتوحة للتلقي والتأويل، وباعتبار أن في سلسلة النص كثيراً من الفجوات والانقطاعات التي ينبغي ملؤها من قبل القارئ.

2- **مستوى إعادة إنتاج النص:** وذلك بعد أن يتمّ القارئ اكتشاف بنيات النص، وتحليل علاماته وإشاراته، ثم تأويله حسب مخزونه الثقافي، ووصله بالمعلومات الجديدة.

هكذا أصبحت (الكتابة) كتابة (عن الكتابة). وأصبح (النص) صورة عن الصور المتكررة على مرايا متقابلة، متوازية، تدور بها الكتابة على نفسها. وبدأ اللعب الحر للتفسيرات يدمّر مركزية الأصل، وتمّ إطلاق سراح الطاقة المقموعة للمعارضة، والسخرية، والمحاكاة التهكميّة في القراءات المختلفة التي تنوعّت، وتقاطعت، حتى ألغى بعضها بعضاً. وأصبحت (القراءة) مصطلحاً نقدياً له علاقة بانفتاح النص وتعدديته، وبديموقراطية (الناقد) الذي بات يُسمّي اشتغاله على النص" قراءة"، ليترك المجال لأقوال وتأويلات أخرى تعيش على أقواله وتأويلاته، حالة من التعددية التي تتناقض، وتتعاضد.

3-استجابة القارئ:

تؤكد (نظريات التلقي) استجابة القارئ

للنص، فترى أن القراء هم الذين يضعون معاني النص، وأن لهم الحق في إضفاء المعنى الذي تفرضه حاجاتهم النفسية على نص ما. والقارئ حرّ حرية تامة في خلق النص، وفي إعادة تركيبه بالشكل الذي يرتئيه. وهكذا لا تتحقق فاعلية الظاهرة الأدبية إلا بالقارئ، فهو شريك في إعادة خلق النص وإبداعه. والقراءة هي التي تضفي على الأثر الأدبي القيمة التي كانت محجوبة عن الأنظار، عندما تتجاوز به المعنى الحرفي إلى المعنى الكلي للتركيب اللغوي.

وكما يؤثر العمل الأدبي على قارئه، فإن القارئ يؤثر بدوره على العمل الأدبي، فكأنه يعيد خلقه من جديد.

وتؤكد الظاهراتية (الفينومينولوجيا) هذه الفكرة بمصطلحاتها (أفق التوقعات) و(تداخل الآفاق) حيث ترى أن القارئ ينتقل من (أفق الكاتب) دون أن يغادر (أفقه) كقارئ، ومن ثم فإنه يكسب النص الأدبي بعداً جديداً لم يكن له، نابعاً من ذات القارئ الشخصية وثقافته الفنية، وبالتالي فإن النص الأدبي يغتني بعدد القراء الذي يقرأونه. وبهذا يصبح النص الأدبي فعلاً متجدداً، عبر العصور والأمكنة، وهذه هي فكرة (خلود) الأدب التي تعني تجاوزه عصره، لامتلاكه مزايا فنية تؤثر في قرائه، رغم تعدد الأزمنة واختلاف البيئات. وهذا يعني امتلاكه سمتين أساسيتين: التوصيل الجيد، والتلقّي الفعال.

وبما أن نصوصية النص لا تتحقق إلا من خلال فعل القراءة، وفعل القراءة هو فك شفرة النص، فإن الحديث عن القارئ المتخيل يكتسب مشروعيته. والقارئ في هذه الحالة هو الذي ينتقل بين دوري المرسِل/ والمستقبل.

وعلى الرغم من أنه ليس ... تماماً، فإن مستويات القراءة تتع... القراء، وبتعدد أحوال القارئ الوا...

***تخلّف القارئ عن مستوى المبدع لا بد أن يعيق عملية الاستجابة.**

تعدد ذخيرتهم الفنية والفكرية والإيديولوجية.

وبما أن (القراءة) حوار بين (النص) و(القارئ)، والقارئ هو الذي يملأ (ثغرات) النص و(انقطاعاته) بحيث يقوم باستكمال عملية الاستدلال على المعنى، فإن (الاستجابة) هي تجاوب المتلقي مع الإبداع الأدبي. وكلما قويت ثقافة المتلقي الفنية والعامة، قويت مشاركته في الفهم والاستيعاب، وحاز حبوراً عظيماً أمام الأعمال الفنية الخالدة، لأنها تخلّصه من التناقض بين الذات والمجموع، والواقع والمثال، وتتجاوز به إلى إبداع كون بديل متوازن ومنسجم.

وقد عانى كثير من الأدباء والفنانين من سوء الفهم والإهمال من قبل معاصريهم، فشبّه نيتشه الشاعر بالبحر الذي يلهو بحرير مروحته الفضية، بينما "الجواميس" تتطلّع إليه بروح المستنقعات، وقال كيركجارد: "أفضّل أن أكون راعي خنازير تفهمه الخنازير على أن أكون شاعراً يسيء الناس فهمه".

وكما تختلف الاستجابة من متلقّ إلى آخر، حسب ثقافته ومكوناته النفسية والجسمية والبيئية، فإنها تختلف حتى لدى المتلقي الواحد، تبعاً لنضج وعيه الثقافي والفني، ولا نغالي إذا قلنا إنها تختلف أيضاً لديه تبعاً للوقت الذي يقرأ فيه، فقراءة قصيدة عميقة لن تكون مجدية على فراش النوم. لذلك ينبغي اختيار أوقات القراءة، لأن الشعر – هذا الكائن الرهيف الحساسية– يتأذى حين نقرؤه دفعاً للسأم والملل، كما نقرأ خبراً عادياً في جريدة يومية. فنحن نقتل الشعر حين نقتل به الوقت، ولهذا يقول ت.س. إليوت: "إنني أتعب أكثر من عام حتى أنهي قصيدتي، ولا أقبل بحال من الأحوال أن يقرأها القارئ وهو في الترام أو في ... مصت عاماً من عمري لإبداعها، ... ين على الأقل لفهمها".

... تب لا يُقرأ في كل الأوقات، ولا

***التفاعل القرائي بين القارئ والنص يقوم على مستويين: مستوى التلقي ومستوى إعادة إنتاج النص.**

بد من التأهب والاستعداد النفسي للدخول في عالمه، وإلا فإن القراءة لن تنتج أكثر من خمسين بالمائة. إن تعب آخر النهار، وإرهاق الصيف مثلاً، لا يتيحان المشاركة الكاملة في قراءة مبدعة، كما أن تخلّف القارئ عن مستوى المبدع لا بد أن يعيق عملية الاستجابة. وإذا كان الشاعر التقليدي يفضّل أن يقدم لجمهوره لقمة مهضومة سائغة، ليريحه على وسادة المتعة، فإن الشاعر الجديد يؤثر أن يهزّ قارئه، ويقلقه، ويُضنيه، من أجل دفعه إلى المشاركة في عملية الإبداع الجديد للنص الأدبي.

وفي العمل الأدبي تتحكم عوامل الغياب، وتطغى على كل العناصر، ولا حضور إلا لعاملين فقط هما: النص، والقارئ، وهما يشتركان في صنع الأدب (أو الأدبية).(3)

فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلق، والمطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص، لكي يحقق بها للنص وجوداً طبيعياً أو قيمة مفهومة. ويعتمد النص على هذه الفعالية اعتماداً كاملاً، وبدونها يضيع النص.

وهذه الصلة بين الحضور والغياب هي صلة حياة ووجود في النص. وقد شخّص تودوروف هذه الصلة بنظرية فنية استنبطها من حكايات (ألف ليلة وليلة) التي كان الخطاب فيها معادلاً للحياة، وعدمه هو الموت. وكلام شهرزاد هو الحياة، وسكوتها يعني موتها. فالخطاب هنا هو (الهوية)، وهو سبب الوجود، وليس الموت سوى انعدام القدرة على النطق. وهذا ما أوجد تشابهاً بين الكلمة والرغبة، فالكلمات تتضمن غياب الأشياء تماماً مثلما تمثل الرغبات غياب المرغوب فيه.(4)

ومن هنا يأتي (الاختلاف) في النص الأدبي كقيمة أولى من حيث اختلاف لغة النص عن اللغة العادية. واختلاف الحاضر منها عن الغائب، كاختلاف الحياة عن الموت، والحلم عن الواقع. وهذا الاختلاف في النص يكون كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب، وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمر هذا الفراغ. وهذا هو التفسير وهو فعالية القراءة الأدبية التي تهدف إلى تأسيس المعنى المفقود الذي يدعم كل المعاني ويجعلها ممكنة. إنه البحث عن الحقيقة الخالصة التي قال عنها شتراوس: "إن الحقيقة الخالصة ليست هي الأكثر ظهوراً. وطبيعة الحقيقة مبرهنة فيما توليه من عناية لإخفاء نفسها".(5)

وعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنصوص، مما يجعلها مضاعفة الجدوى. فهي من ناحية تثري النص إثراءً دائماً باجتلاب دلالات لا تُحصى إليه، ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قراء إيجابيين يشعرون بأن القراءة هي عمل إبداعي.

ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي له، لا للنص كجوهر، ولكن لفهمنا للنص، أي أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص. وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص، وهي تشبه نشوء الكتابة وارتباطها بالتجربة الإنسانية، وهذا ما يجعل (القراءة) إبداعاً مثلما هي (الكتابة). ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة (موضوعية) لأي نص. وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات متعددة ومختلفة، بعدد مرات قراءته. وبهذا تصبح القراءة فعالية أدبية، ويضمن النص حقه في أن يكون فعلاً أدبياً وليس قولاً إخبارياً، وعملية إحضار عناصر الغياب إلى النص هي محاولة لكتابة تاريخ ذلك النص. ذلك أن لكل كلمة في النص تاريخاً يقف في مستودعها، وهو تاريخ ماضيها مثلما هو تاريخ مستقبلها.

والواقع أن القارئ هو مفتاح الأثر الأدبي الخالد الذي لا يستمر خلوده إلا لأنه يظل قادراً على إحداث ردود فعل واقتراح تأويلات لدى القراء. فخلود الآثار الأدبية يأتي من فاعليتها في نفوس القراء، في كل زمان ومكان. يرى رولان بارت أن الأثر الأدبي لا يحظى بالخلود لأنه يفرض على القراء العديدين معنى واحداً، وإنما لأنه يقترح على القارئ الواحد معاني عديدة. وإن عدد القراءات ليس محدوداً، فإمكانياته هي إمكانيات اللغة في التعبير، وهي إمكانيات لا حدّ لها ولا حصر. ولهذا طالب الأدباء المعاصرون قراءهم بتناول الآثار الأدبية، لا بالانبهار السريع، وإنما بالجدية الفاحصة التي يمكن أن تكتشف معاني عديدة. ذلك أن (النص) المفتوح يقبل التأويلات العديدة، وكل ما يزيد النص غنى وثراء، ومن هنا صدق كلمة فاليري: "إن لأشعاري المعنى الذي تُحمل عليه".

ولقد عني نقدنا القديم بالمتلقي، وهدف إلى تحقيق المعنى من خلال رؤية المتلقي، وعلى الخصوص في ميدان الخطابة التي تقوم على التأثير في المتلقي وإقناعه. فوضعوا للخطيب شروطاً ينبغي أن تتوافر فيه كي يكون مؤثراً على مستمعيه، منها: (مراعاة مقتضى الحال)، فإذا لمس من جمهوره انصرافاً أو مللاً، غيّر موضوعه أو صوته، فجاء بما يلفت الاهتمام والانتباه. كما وضعوا للشعر شروطاً وخصائص، يقول ابن طباطبا: "فإذا كان الكلام الـ منظوماً، مصفّى من كدر العي الخطأ واللحن، سالماً من جور بميزان الصواب، لفظاً ومعنى طرقه، ولطفت موالجه، فتقبله ا وأنس به، وإذا ورد عليه ضد ه باطلاً محالاً مجهولاً انسدن واستوحش عند حسه به، وصد:

* *القراءة الواعية للنص الأدبي هي وحدها القادرة على سبر كوامنه، عن طريق تفكيك جسد النص من أجل إعادة بنائه من جديد.*

كتأذي سائر الحواس بما يخالفه".(6)

ومنها (اتساع طرق الحديث) الذي يعني-عند ابن رشيق-: "حذف بعض الكلام يدل على الباقي. والباقي يدل على الذاهب، وهذا معدود من أنواع البلاغة، لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب. وكل معلوم هو هيّن لكونه محصوراً".(7)

وقد كان تأثير الشعر على مستمعيه كبيراً، فقد كانت القبائل تقيم الولائم والأفراح، إذا ما نبغ فيها شاعر، لأنه المحامي عن أعراضهم، والناشر لمحامدهم ومآثرهم. وقد قيل إن الفرزدق كان يسجد إذا ما سمع بيتاً جميلاً من الشعر، ويقول: هذه سجدة الشعر. وكثيراً ما نجد في تراثنا النقدي عبارات من مثل: (العقل الصحيح)، و(الفهم الثاقب)... تشير إلى القارئ الذي جمع مزايا الثقافة والدربة. وقد طالب المرزوقي في مقدمته لشرح (ديوان الحماسة) بقارئ (فائق) يمتلك الصفات السابقة.

أما القصور في التأثير فقد يكون ناجماً عن العجز في التوصيل من قبل الشاعر، أو عجز القارئ عن متابعة المبدع والرقي إلى مستواه الفني. وقد تعرّض أبو تمام لمثل هذا عندما سأله أحدهم: لم لا تقول ما يُفهم؟ فردّ عليه بذكاء: ولمَ لا تفهم ما يُقال؟. وبالمقابل فإن المتلقي قد يصحّح للشاعر بعض أخطائه. وأمثلتها عديدة، منها قصة إقواء النابغة، ومنها قول أحدهم: "علينا أ[illegible] أن تصوّبوا". ومنها عدول المادح [illegible]نفسية إلى الصفات الجسمية، كما [illegible]رقيات في عبد الملك بن مروان:

[illegible]جُ على مفرقه

[illegible]على جبين كأنه الذهبُ

[illegible] عبد الملك وقال: قد قلت في

* *أشار الآمدي إلى اختلاف الناس في التذوق، وأرجعه إلى معيار فني أو فكري.*

مصعب:

إنمــا مصــعبٌ شــهابٌ مــن اللـــ

ــه تجلّــت عــن وجهــه الظلمــاءُ

فأعطيته المدح بكشف الغمم وجلاء الظلم، وأعطيتني من المدح ما لا فخر فيه.(8)

وقد أشار الآمدي إلى اختلاف الناس في التذوق، وأرجعه إلى معيار فني أو فكري، وذلك في مجال (الموازنة) بين مدرستي (الطبع) التي رأسها، في عصره، البحتري، ومدرسة (البديع) التي رأسها أبو تمام، فقال: "فإن كنت– أدام الله سلامتك– ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة.(9)

ولـيس بعد ذلك أوضح من الاهتمام بالمتلقي. وهكذا عني الدرس النقدي عند العرب بالتلقي، فبيّنوا مدى تأثير النص، وكيفية تأثيره، والعوامل المساعدة في زيادة تأثيره. وسلوك المتلقي واستجابته. كما اهتم الشعراء بتوصيل أشعارهم إلى الجمهور، وحاولوا تحطيم الحواجز القائمة بين الشعر والجمهور، وشاركهم في ذلك النقاد الذين لخصوا معاني الأدب، وقدموها لقمة سائغة للقراء. وقد اشترط حازم القرطاجني لإحداث التأثير المطلوب أن يكون الشاعر مدركاً لطريقته في القول الأدبي: "والذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة، وذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرّها أو تعجبها أو تشجوها".(10)

وجعل ابن طباطبا استجابة المتلقي نتيجة لما يحققه الشاعر من رغبات القارئ، فقال: "والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها. فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت... وليست تخلو الأشعار من أن يتقصى فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيُثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكتوماً".(11)

ويؤكد ابن طباطبا أثر الشعر في نفوس متلقيه بأنه "يسلّ السخائم، ويحلّ العقد، ويسخّي الشحيح، ويشجع الجبان"(12). كما يؤكد أسامة بن منقذ أن الشعر "يستفز القلب، ويحمي المزاج في استحسانه".(13). ويعلل ابن طباطبا استجابة متلقي الشعر بقوله: "والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه، إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً، باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها: فالعين تألف المرأى الحسن، وتأذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل الشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمج البشع المر، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام العدل والصواب... فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف... اتسعت طرقه ولطفت موالجه فقبله الفهم وارتاح له وأنس به. وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلاً محالاً مجهولاً، انسدت طرقه ونفاه واستوحش عنه حسه

به".(14)

وهكذا تبدو الحواس، عند ابن طباطبا، هي التي تستمتع بآثار الجمال الشعري.

كما ركز نقادنا القدماء على أسلوب الدخول إلى وعي المتلقي: فقال ابن طباطبا: "إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازَجَ الروح، ولاءم الفهم. وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً من الرقى، وأشد إطراباً من الغناء، فسلّ السخائم، وحلل العقد، وسخّى الشحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزّه وإثارته".(15) وبهذه الأوصاف يحدث التأثير الشعري في نفوس المتلقين. وهذا هو التأثر الذاتي.

وهناك تأثير جماعي، حيث يعبر مجتمع ما في فترة زمنية، عن قبوله هذا النوع من الأدب أو ذاك. فإذا تجاوز المجتمع هذه المرحلة الزمنية، تجاوز الأدب النوع الأدبي إلى نوع آخر جديد. هكذا تطورت الملحمة مثلاً إلى الرواية في العصر البرجوازي الحديث، لأن الملحمة كانت تعبيراً أدبياً عن مجتمع الفرسان والأبطال، فجاءت الرواية لتعبر عن المجتمعات البرجوازية وإنسانها الأناني المنعزل. كما قد تبدع المرحلة الزمنية جنساً أدبياً جديداً، فالقصة القصيرة مثلاً لم تكن معروفة في العصور القديمة، وإنما أبدعها العصر الحديث لحاجة أفراده إلى التعبير عن معاناتهم الذاتية في لحظة زمنية. كما تم التحول مز في العصور القديمة إلى المس العصر الحديث، استجابة لمتط الحديثة.

وقد علل النقاد القدماء ا وتذوقه الجمالي، ولماذا يؤثر المتلقي، ولا يؤثر نص آخر معا إذا اكتملت شروط الصياغة والد

أصبح للقراءة ثقلها في إبراز هوية النص وتجسيد بنيته. فالنص نداء، والقراءة تلبية لهذا النداء.

فقال اسحق الموصلي: "إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصنعة". وقال القاضي الجرجاني: "وأنت ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، تستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلم بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم، وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت، لهذه المزية سبباً".(16)

وهكذا يقف نقادنا القدماء عند سر استجابة المتلقي لبعض النصوص على الرغم من أن نصوصاً أخرى قد تفوقها جمالاً، ولكنها لا تمتلك ما تمتلكه هذه النصوص من آيات الحسن والجمال. فيحجمون عن تعليل هذه الظاهرة الجمالية قائلين: "ثم لا تعلم لهذه المزية سبباً". ولعل السبب هو أن المتلقي يضيف إلى النص من مخزونه الثقافي والفني ما يجعله حسناً في ذهنه، وهذا هو (أفق التوقع أو الانتظار) الذي قال به ياوس.

4- نظرية القراءة:

ما هى القراءة؟ وكيف نقرأ؟

...حديد مفهوم القراءة، ذلك أن ...ح بعيد عن التحديد والانضباط، ... تهجي الحروف وقراءة الأدب، ...تعددة: فقارئ التسلية يُعد قارئاً، ...إيات البوليسية، وقارئ الفلسفة، ...درسي. ولكن نتائج هذه القراءات ...سليمنا بضرورة القراءة في أي أي زمان ومكان، فإننا ندعو إلى

للقراءة جانبان: وجداني، وإدراكي. وقراءة العمل الأدبي تتم بمشاركة هذين الجانبين.

(القراءة الفاحصة) الصبورة، المتأملة، الكاشفة عن القيم اللغوية والوضعية في النص الأدبي، وعن الرموز المستخدمة فيه، وعن المعنى الحقيقي الكامن في النص، وعندئذ نكون قد امتلكنا النص، بعد أن يكون هو قد امتلكنا في مرحلة القراءة، وبالطبع فإن هذه القراءة الصعبة ينبغي أن تُرفد بثقافة واسعة.

هكذا يمكن القول إن القراءة إذا لم تتم على نحو من التأمل، والشرود، والتذكر، والتداعي، فهي ليست أكثر متتبع للسواد على البياض، أو التقاط لأفكار النص فحسب، والمطلوب هو أن تكون الكلمات المكتوبة محرضاً ومثيراً لانطلاق الفكر والذهن في آفاق المعرفة وراء تفرعات الموضوع، أما الاكتفاء بما هو مكتوب، فليس أكثر من قراءة أحادية تستمد دون أن تتفاعل، وتذخر من أجل قراءات مستقبلية.

وبما أن (القراءة) تفاعل بين القارئ والنص، و(النص) الأدبي رسالة تخييلية متبادلة بين الكاتب والقارئ، فإنها تحتاج إلى ترميز خاص في مستوى الكتابة، وإلى تفكيك في مستوى الفهم والتأويل. ويقوم هذا التفاعل على أساسين: أساس موضوعي يتمثل في ما يمنحه النص من علامات ودوال تكوّن المقروء، وأساس ذاتي يتمثل في ما تمنحه الذات القارئة من فهم وإدراك لهذه العلاقات والدوال، وما تثيره فيها هذه القراءة من ردود فعل جمالية تستمد من ذخيرة القارئ ومخزونه الثقافي والأدبي.

وهكذا تمتد دينامية القراءة عبر مستويات متداخلة، منها: مستوى النص نفسه كعلاقات داخلية (النصية)، ومستوى النص وتفاعله مع النصوص الأخرى (التناص)، ومستوى تفاعلات النصوص مع محيطها الاجتماعي والثقافي (التداولية).

إن (القراءة) الواعية للنص الأدبي هي وحدها القادرة على سبر كوامنه، عن طريق تفكيك جسد النص، من أجل إعادة بنائه من جديد، وبشكل آخر. ومثل هذه القراءة، وإن اعتمدت التذوق الجمالي، فإنها ترفض الانطباعية الساذجة، وتعتمد الموضوعية، من أجل اكتشاف جماليات النص ومفاتنه. ولهذا يمكن القول إن (القراءة النقدية) تمرّ بالخطوات التالية:

1- القراءة العامة لكل أعمال الأديب. وهي قراءة تذوق واستكشاف.

2- القراءة التذوقية المصحوبة بالملاحظات التي ترصد النوى الأساسية في النص.

3- القراءة النقدية التي تدرس (نماذج) العمل الأدبي ووحداته.

ونماذج الاستيعاب القرائي ثلاثة:

1- نموذج (موضوعية النص)، حيث يتم تعريف القراءة بأنها استخراج المعاني من النص، وكأنما أفكار الكاتب جاهزة للاستخراج، وما على القارئ إلا أن يمد يده فيلتقطها، وقد سُمّي هذا النموذج بالتصاعدي. لأنه ينظر إلى القراءة كعملية تسير من الأسفل إلى الأعلى، أي من النص إلى ذهن القارئ. ومن خصائص هذا النموذج أنه يعتمد على (الموضوعية)، ويبعد ذاتية القارئ.

2- نموذج (ذاتية القارئ)، ويقوم على تفسير الاستيعاب القرائي من خلال المعرفة القبلية التي يوظفها القارئ في هذه العملية، على حساب النص وخصائصه. ومن أعلامه فرانك سميث F. Smith الذي يعرّف فعل القراءة بأنه عملية صب المعاني في النص، وليس العكس. وأن القراءة ليست بصرية إلا عن طريق الصدفة، فهي تتم وراء العينين، وأن الفهم القرائي تقوده (النظرية) التي توجد في ذهن القارئ. وقد أسهمت في بلورة هذا

النموذج حركة النقد المعروفة بالنقد المبني على ردود فعل القارئ. وفي سياق هذه الحركة ظهر مذهب الذاتية في التعامل مع النص، ويتجلى هذا المذهب عند هولاند Holland، وفيش Fish، وغودمان Goodman. ولكنه جوبه بانتقادات عديدة، منها أنه يُبنى على غياب النص في عملية الفهم، ويوحي بحرية القارئ في فهم ما يشاء، وبعدم رؤية العناصر الفنية للنص الأدبي، وبتوظيف المعرفة المسبقة... الخ.

3- (النموذج التفاعلي) الذي جاء رداً على النموذجين السابقين المتطرفين. ويتميز هذا النموذج بأنه يعتبر كلاً من النص والقارئ طرفين متفاعلين في الفهم وتوليد المعاني وتأويل النص. ويعتمد هذا النموذ (نظرية التصميم) Schema المعرفية التي تبرز أهمية المعرفة التي يتوافر عليها النص والقارئ، وتتضمن هذه النظرية مسلّمات أهمها: إن الفهم يتأثر بالمعارف المتوافرة مسبقاً لدى القارئ، وبسياق القراءة (الموقف)، وبهدف القراءة (معرفة العالم، وبنية الخطاب)، وبنظام ... النظام الكتابي، والتركيبي، و...

ولا يزال الاعتقاد السائد ... معاصرينا أن (المعنى) يسكن ال... غامضة، أو عمق ذلك الكيا... يسمى (شكلاً) والذي يقوم فعل... الحجاب عنه. ولكن (المعنى)، ... المعاصرة هو نتيجة للقاء بين ... المقروء ونص القارئ. وهكذا تت... القراءة ثلاثة حقول هي:

1-(النص): باعتباره مجموعة من الدوال التي ينبغي تأويلها. ذلك أن النص لا وجود له إلا بوجود القراءة، وأن التأويل لا يبدأ إلا بعد أن يستحوذ القارئ على النص. ويرى (ميشيل اوتان) M. Otten(17) في مقاله (سيميائية القراءة) أن ما يحسن تحديده في النص يتمحور حول قطبين هما: مواضع اليقين، ومواضع الشك. أما مواضع اليقين فهي الأمكنة الأكثر وضوحاً وجلاء في النص، وهي التي ينطلق منها القارئ لبناء التأويل. وتختلف مواضع اليقين باختلاف العصور الأدبية، وباختلاف سياقات التلقي. ويضع (اوتان) مقترحات عامة لتمثيل مواضع اليقين تتجسد في النقاط التالية:

أ-العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية، فهي متعددة الدلالات، وتشكل منطلقات قراءة ضرورية.

ب-الإشارات إلى الجنس الأدبي: رواية، حكاية، قصة... الخ. وهذه الإشارات تستدعي قدرة القارئ اللغوية والبلاغية والثقافية، وتقترح ميثاقاً للقراءة، وتحدد (أفق التوقع) الذي يمكن أن يتم تأكيده أو نفيه.

ت-متتاليات الوحدات السيميائية التي يمكن ... ن خلال علاقة تشابه (تكرار ... نفسها، أو الكلمات ذات الجذر ... المترادفات).

... النصيّة الأكثر اتساعاً مثل: ... وأما مواضع الشك فتبدأ من ... الشفاف إلى الإبهام المعتم. وهي ... ارئ في موقف محرج يدفعه إلى ... أو إلى اقتراح الفرضيات، وهي ... لهار مكامن النص المتعددة، ... التأويلات المختلفة. ومواضع الشك متنوعة فهي نقاط غامضة، ورموز مبهمة، وتداعيات ملغزة، وتراكيب ملتبسة، والماعات ضمنية، وبياض، وانقطاعات،

**** تبدو "التشريحية" اتجاهاً نقدياً عظيم القيمة، لأنها تعطي النص حياة جديدة، مع كل قراءة تحدث له.***

**** النص لا يحمل معناه وقيمته كجوهر ثابت فيه، ولكن القارئ هو الذي يمنح النص وجوده ومعناه.***

وحـــذف، وعـــدم تتـــابع، ومفارقـــات، وتعارضات.. الخ.

2-**(نـص القـارئ)**: المكوّن مـن نصـوص سـابقة ومعاصـرة، ومـن رمـوز لامتناهيـة، أصـلها موجود أو مفقود. فكل معارف القارئ ورموزه ورغباته تشترك في عملية التأويل التي تعقب القراءة.

وإذا كـان التصـور الكلاسـي للقـارئ يركـز علـى ضـرورة السـيطرة علـى الرمـز اللغـوي، فـإن المنظور المعاصر للقراءة يُظهر قصور هذا الموقف، على اعتبار أن لغة الأدب هي لغة (رمزية) يشيع فيها الاستشهاد والمحاكاة، وأن القـارئ مـدفوع إلـى اسـتخدام مجموعـة غيـر محددة من الرموز الثقافية التي تشكل جزءاً كامناً في (نص القارئ). وهكذا يشمل (نص القارئ):

أ- رموزاً ثقافية، وصوراً أو سرديات أسطورية، وكليشات أدبية، والماعات، وترسيمات... الخ.

ب- معرفــة المتطلبــات والبــرامج الخاصـــة بالأنواع الأدبية الرئيسية والفرعية، القديمة والمعاصرة.

ت- جدولاً غنياً بالبنى النصية المجردة.

ث- إمكانيـات طـرق المنطـق المختلفـة التـي يمكن استخدامها في العمل الأدبي، لكي تتم القراءة الجيدة لمختلف النصوص.

3- (العلاقة بين النص والقارئ): فمن خلالها يتم توضـيح هـذا اللقـاء، واسـتخلاص النتـائج، وتفسـير الـدلالات. وفهـم أي نـص يقتضـي فرضـية تتضـمن أن هنـاك معرفـة ضـمنية بالنص، أو بمجموعة من النصوص السابقة، المقروءة والمفهومة من قبل. وللقراءة جانبان: وجداني، وإدراكي. وقراءة العمل الأدبـي تـتم بمشـاركة هـذين الجـانبين. ومعلـوم أننـا لا نستطيع أن نستمر في قراءة العمل الأدبي إذا لم نشعر بشيء من (الاندماج) الوجداني معه، ونحـس بأننـا مشـاركون فيـه، كمعجبـين أو سـاخطين. وهـذه المشـاركة (الوجدانيـة) هـي (إدراك) في الوقت نفسه.

وقد أجرى نورمان هولاند بحثاً تجريبياً في (خمسة قراء يقرأون) علـى مجموعـة مـن طـلاب المرحلة الجامعية الأولى المتخصصين في اللغة الانكليزيـة. فأعطـاهم عشـر قصـص قصـيرة ليقرأوها، وناقشهم فيها، وسجّل هذه المناقشات. وكانت أسئلته تدور حول (شعور) القارئ نحو: الشخصية، والحادثة، والموقف، والعبارة.

ثـم أجـرى اختبـاراً فـي قيـاس (الشخصـية) لطلابه الخمسة لاكتشاف (قوام الشخصية) لدى كل منهم وقوام الشخصية يعني عنده العنصر الثابت الذي يوجّه كل ما يقوله الإنسان أو يفعله. فـانتهى إلـى أن القـارئ يسـتجيب للعمـل الأدبـي بتمثيله لحركته النفسية الخاصـة، أي ببحثه عن حلـول ناجعـة، فـي حـدود قـوام ذاتيتـه للمطالـب المتعـددة: الداخليـة والخارجيـة، علـى الأنـا. ورأى أننا نتعامل مع الأدب لنعيد خلق ذاتيتنا.

تتعدد مستويات القراءة من قارئ إلى آخر، حسب ثقافة القارئ الفنية، وخبرته الجمالية، حتى لقد قيل إن هناك عدداً من القراءات يساوي عدد القـراء أنفسـهم، بـل إن بعضـهم ليـذهب إلـى أن القارئ الواحد نفسه يقدم في كل قراءة قراءة جديدة تختلف عن قراءاته الأولى، وذلك بحسب الزمان والمكــان والســن. ويؤكــد تــودوروف أن القــراءة كفعالية موضوعها النص وهدفها إظهار أنساقه وبنياته، ووظيفتها ينبغي ألا تقتصر على تقديم اهتمام متساو بجميع عناصر النص، بل ينبغي أن تعطي اهتماماً أكثر لبؤر النص المهيمنة، لا انطلاقاً من موقعها في نفس المؤلف، أو اعتماداً

على معايير خارجية، وإنما من دورها في النص الأدبي.

وإذا كان الأدب نصاً وقارئاً، فإن النص وجود مبهم كحكم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود الأدب. فالقراءة هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص. ومصير النص إنما يتحدد حسب استقبال القارئ له. والقراءة فعالية ثقافية ذات نوعية هامة، وما دام ينتج عنها تقرير مصير النص فإن من الضروري أن نعرف أنواعها التي تستطيع تحقيق مهمتها بقدر من الكفاءة يؤهلها للحكم الصحيح.

ولعل إسهام تودوروف في مقالة (كيف نقرأ؟)(18) لا يقل عن إسهام بارت في هذا المجال. وقد عرض تودوروف ثلاثة أنواع من القراءة هي:

1- **القراءة الإسقاطية Projective**: وهي نوع من القراءة التقليدية، لا ترتكز على النص، ولكنها تمرّ من خلاله، وم
نحو المؤلف، أو المجتمع، و
كأنه وثيقة لإثبات قضـ
اجتماعية أو تاريخية. والقار
المدعي الذي يحاول إثبات ا

2- **قراءة الشرح أو التعليق y**
وهي قراءة تلتزم بالنص، و
ظاهر معناه فقط، وتعطي
حصانة يرتفع بها فوق الك
شرح النص فيها يكون بوضـ
تكريراً ساذجاً يجتر نفس ا
القراءة التي تقوم على عبور النص إلى ما وراءه.

3- **القراءة الشاعرية Poetica**: وهي قراءة النص من خلال شفراته، بناء على معطيات

**** إن الحماية الحقيقية للنص هي (السياق). والمعرفة التامة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة.***

سياقه الفني. والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها، مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص. والقراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، لتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه. وهذا ما يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة.(19)

وإذا وسّعنا دائرة القراءة، وجعلناها مرادفة للمنهج النقدي، كان لدينا منها الكثير: القراءة الألسنية، والأسلوبية، والبنيوية، والسيميائية، والرمزية، والتفكيكية... الخ.

وهكذا تبدو القراءة جهداً تحويلياً يتمثل الرموز والعلامات. وتبدو القراءة العميقة التي تبغي التفسير اجتهاداً وانتهاكاً، ويبدو النص غير ذي وجود بمعزل عن القارئ الذي يعطيه قيمته عندما يفك مغاليقه. لقد أصبح للقراءة ثقلها في إبراز هوية النص وتجسيد بنيته. فالنص نداء، والقراءة تلبية لهذا النداء. وقد تدرج الاهتمام بالقراءة من مركزية مؤلف النص وعصره، ومن
ستهلكاً للنص في المناهج النقدية
دب من خارجه، إلى نقل هذه
ص وحده، لينفعل به القارئ، كما
دية ما بعد الحداثية، تلك التي لم
ة مسحاً بصرياً للنص أو تفسيراً
، أو استنباطاً لمعانيه، وإنما هي
اط إبداعي كالكتابة نفسها.

لاهتمام بالمتلقي ودورة الفاعل في
جديد رد فعل على هيمنة المؤلف
قدية القديمة، وعلى سلطة النص
دية المعاصرة، فتنبه نقاد (ما بعد الحداثة) إلى أهمية القارئ، على الرغم من أن بذور هذا الاهتمام قد وجدت قبل هذا لدى ت.س. إليوت الذي يقول: "إن وجود القصيدة هو في منطقة ما بين الشاعر والقارئ".(20)، ولدى

**** القراءة النسقية اللسانية هي القراءة العلمية، لأنها تطبق المقاييس العلمية على اللغة، ولأنها تستقل بهذا العلم الذي له قوانينه وأنظمته الخاصة به.***

سارتر الذي شبّه العمل الأدبي بخذروف دوار بين المؤلف والقارئ.(21) ورأى أن القارئ يكشف ويخلق في الوقت نفسه، فيكشف بوساطة الخلق، ويخلق بوساطة الكشف. والعمل الأدبي بالنسبة للقارئ معين لا ينضب. والقارئ يقرأ ويعيد القراءة دون أن يمسك بالمقروء بشكل نهائي. والعمل الأدبي ذاته قابل للخلق بوساطة القراءة. ودون قراءة يظل العمل الأدبي مجرد علامات على الورق.

وقد أولى النقاد المعاصرون القراءة أهمية قصوى لأنها المدخل إلى المقروء، وبتأثير من فلسفة الجمال الظاهراتية دعا نقاد (نظرية التلقي) في منتصف العقد السابع من القرن العشرين، إلى تفاعل القارئ مع النص.

5-القراءة والسياق:

القراءة نشاط مختلف الأنواع، وكثير من القراء يعاملون الكتاب كعود ثقاب، أو كتذكرة ركوب القطار، يستعمل مرة واحدة، ثم يُلقى به في سلة المهملات. وقليل من القراء من يعاود قراءة الكتاب، وعلى الخصوص بعد أن أصبح الكتاب هامشياً في عصر الفضائيات والمعلوماتية والتجارة. فصار المرء ينبذ الكتاب، ويتمدد على أريكته في منزله، مرتاحاً ومرتدياً مناماته، يطوف العالم بالصوت والصورة، دون أن يجهد نفسه، أو يُرهق عينيه وخياله بقراءة كتاب. إن الحماية الحقيقية للنص هي (السياق). والمعرفة التامة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة، ولا يمكن أن نأخذ قراءة ما على أنها صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من مبدأ السياق، لأن النص توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، ليؤسس في داخله شفرة خاصة به تميزه كنص، ولكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبي. والقارئ حر في تفسير هذه الشفرة وتحليلها، ولكنه مقيد بمفهومات السياق. فالشفرة الشعرية لا يجوز أن تفسر بمفهومات السياق الروائي مثلاً، ولكننا نستطيع أن نفسر تلك الشفرة حسب ما توحي به أصول جنسها الأدبي، وذاك لأن النص ليس عملاً معزولاً يقف عارضاً نفسه ومعناه على قارئه، ولا يحتاج القارئ لشيء سوى إجادة قراءة الحروف، فكأنه ليس سوى مستهلك أدبي للإنتاج اللغوي. بيد أن الأمر ليس كذلك، فالقراءة الأدبية ليست فعالية سلبية، أو تلقياً آلياً من قبل القارئ، وكأنما هو وعاء لا دور له سوى استيعاب ما يُصب فيه. فالقارئ الحق لم يعد يقبل هذا الدور، لأنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع الكاتب الذي هو أيضاً يمثل نفسه وعصره بعلومه وحضارته. فالنص هو ملتقى هاتين الثقافتين. وقد صاغ الكاتب نصه حسب معجمه اللغوي. وكل كلمة في هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنوعاً، وعى الكاتب بعضه، وغاب عنه بعضه الآخر. ولكن ما غاب عن ذهن الكاتب لم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخها..

والقارئ عندما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه هو. وقد يمده هذا المعجم بتاريخ للكلمات مختلف عن تلك التي وعاها الكاتب حين أبدع نصه. ومن هنا تتنوع الدلالة، ويتمكن من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ،وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند القارئ الواحد في الأزمنة المختلفة. وكل هذه التنوعات هي دلالات للنص حتى وإن تناقضت مع بعضها بعضاً. وهذه المقدرة الثقافية لا تتهيأ إلا للقارئ الصحيح، وهي ما يمكن تسميته بالمخزون النفسي لتاريخ سياق الكلمات، أو (السياق الذهني) للقارئ الذي يملك وحده هذه المهارة. أما مَنْ قصر عن بلوغ هذا المستوى من الوعي القرائي، فإنه لا أمل

يُرجى منه في تفسير نص أدبي. والعيب عندئذ ليس في النص، ولكن في القارئ.

فالقراءة- إذاً- هي عملية دخول إلى (السياق)، وهي محاولة تصنيف النص في (سياق) يشمله مع أمثاله من النصوص التي تمثل (أفقية) فسيحة للنص المقروء تمتد من قبله، وتفتح له طريقاً إلى المستقبل. والنص لا يحمل معناه وقيمته كجوهر ثابت فيه، ولكن القارئ هو الذي يمنح النص وجوده ومعناه.

هكذا تبدو القراءة هي الإنجاز الفعلي للنص، وبدون القراءة لا حياة للنص. فالقارئ هو الذي يعطي النص شهادة الحياة، وهو الذي يقر للنص بالسمة الإبداعية، ولهذا اعتبر ياكوبسون القارئ هو المقياس الأول في تعريف النص بما يحصل لديه من إثارة يكون سب استفزاز يحرك استجابات ملائمة

*** تود القراءة التأويلية أن تساهم بوعي في إنتاج وجهة النظر الذي يحملها الخطاب.***

وإذا كان النص مجموعة م كالجثث على سطح الورق، فإ هي التي تدرك أبعاد طبقات ال إبداعية فإنها هي التي تنفخ في الروح مسلحة بالعقل، وهادفة إلى والمتعة... ولهذا تعددت القراءا حيث يجد فيه كل قارئ ما لا يج لاختلاف التكوين الثقافي ومرجع قارئ عن القارئ الآخر. ومن تراثنا النقدي قراءات عديدة للشعر: القراءة اللغوية، والنحوية، والأسلوبية، والمضمونية...

هكذا يبدو النص (نتاجاً) لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساساً لعمليات تلق داخل نظام من التفاعل والتواصل. وهذا التواصل الأدبي يقع في (سياق) تداولي ومعرفي وسوسيوثقافي يحدد الممارسة النصية. ويكون (السياق) بحسب المتلقي ودوره وثقافته.

في كتابه (النص والسياق) 1977 يحدد فان ديك V.Dijk الفرق بين (النص) و(الخطاب) من خلال الجوانب التداولية والدلالية، (فالخطاب) هو فعل الإنتاج اللفظي، بينما (النص) هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه. وإن (الخطاب) هو الموضوع المجسد أمامنا كفعل، بينما (النص) هو الموضوع المجرد والمفترض. ويرى أن اللسانيين إذا كانوا قد اعتبروا (الجملة) أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني، وأن (النص) هو تركيب من جمل عديدة، فإن على الوصف اللساني أن يتناول كل جملة على حدة، ناقضاً بناءها، ومعيداً تركيبها من جديد، من أجل تأويله. ونقض النص يعني تحليله من خلال مستوياته: الصوتية، والتركيبية، والدلالية...

6-مستويات القراءة:

*** القارئ يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع الكاتب.***

ي الآونة الأخيرة، قراءات نقادنا، مثاقفتهم. فمضى كل منهم يعتبر لذي يتبناه في تحليل النصوص قراءة". هكذا عرض محمد عابد قدمة كتابه (الخطاب العربي 1 ثلاثة أنواع من القراءة هي:

تنساخية: التي تقف عند حدود ـر، وتجتهد في أن يكون هذا قدر من "الأمانة"، أي بأقل تدخل ء القراءة تحاول أن تخضع نفسها ... ما يبرز، وتخفي ما يخفي لتقدم لنا صورة (طبق الأصل) عن المقروء، أي تعبيراً "مطابقاً" لوجهة النظر الصريحة التي يحملها. وهذا ما نجده غالباً في الكتب المدرسية والمؤلفات الجامعية (الأكاديمية) وهي قراءة ذات بعد واحد، لكونها تحاول أن تتبنى نفس البعد الذي يتحدث منه صاحب

النص.

2-**القراءة التأويلية:** وهي لا تتوقف عند حدود التلقي المباشر، بل تريد أن تساهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها الخطاب، فهي لا تقبل الوقوف عند حدود (العرض) و(التلخيص) و(التحليل) بل تريد إعادة بناء الخطاب بشكل يرضيها، فهي قراءة ذات بعدين: بعد تحدث منه الكاتب، وبعد يتحدث منه القارئ. وتكون القراءة (ناجحة) عندما تستطيع توظيف البعدين معاً في إنتاج بناء واحد منسجم ومتماسك.

3-**القراءة التشخيصية:** القريبة من روح التفكيك، والتي يقول عنها: "إننا نحاول أن نسهم بوعي وتصميم في إنتاج مقروئنا، ومقروؤنا ليس ما يقوله النص، بل الكيفية التي بها يقول". وإذ يرفض الجابري القراءتين السابقتين، فإنه يقترح هذه القراءة للخطاب العربي الحديث والمعاصر، من أجل تفكيكه، والكشف عن تهافته، وتقديم تناقضاته ونقائضه. والمهم في هذا الخطاب، ليس مضمونه الإيديولوجي، ولا محتواه المعرفي، وإنما علامات العقل الذي ينتجه، وتشخيص هذه العلامات. ومن الواضح أن هذه القراءة تعمد إلى المزاوجة بين المعالجة البنيوية والتحليل التاريخي. ويحدد لحمداني حميد مستويات القراءة، حسب مستويات المعرفة، فيجعلها أربعة هي:(22)

1-المعرفة الحدسية، وتنتج القراءة الحدسية، ووظيفتها التذوق والمتعة.

2-المعرفة الإيديولوجية، وتنتج القراءة الأيديولوجية، ووظيفتها المنفعة.

3-المعرفة الذهنية، وتنتج القراءة المعرفية، ووظيفتها التحليل.

4-المعرفة الابستمولوجية، وتنتج القراءة المنهجية، ووظيفتها التأمل المقارن.

لكن ينبغي نبذ الاعتقاد بأن هذه القراءات هي جزر متباعدة لا يمكن أن تلتقي أو تتداخل، إذ هنالك التقاء ممكن بين جميع هذه المستويات، وإن كان التمييز بينها تفرضه هيمنة إحداها.

أما سعيد علوش في كتابه (عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي) 1986، فيشير إلى ثلاثة مستويات للقراءة أيضاً، هي:

1- **القراءة الأفقية:** التي تقود القارئ المتوهم إلى احترام العقد الضمني بينه وبين الكاتب، وهي قراءة لا تتساءل.

2-**القراءة العمودية:** وتبدأ بالمقارنة الأولية، لتنتهي بالتساؤل عن التشابهات والتماثلات أو التعارضات، فالتركيب.

3-**القراءة الهيرمينوتيكية:** التي تعتمد أساساً على ملاحقة خطابات المستنسخات، وجدلية اللعب بالرموز، والمواقف والشخصيات، فهي قراءة ثلاثية الحدود والرغبة، وهي أقرب إلى التأويلية. وقد أصدر كتاباً خاصاً بها بعنوان (هرمنوتيك النثر الأدبي) وقدم تحديدات لهذا المصطلح في كتابه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)، ثم اعتمد هذه القراءة في دراسته لأعمال إميل حبيبي.

أما اعتدال عثمان في كتابها (إضاءة النص)(23) فقد جعلت القراء على نوعين:

1- **قراءة استنساخية:** حرص على أن يكون التلقي بأكبر قدر ممكن من الأمانة، وتكتفي بالوقوف عند حدود التلقي المباشر، والخضوع للنص. ومع أن هذه القراءة لا تخلو من التأويل، فإنها تخلو من الوعي بما تقوم به من تأويل.

2- **قراءة استنطاقية:** تنحاز الناقدة إليها، لأنها تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي

يحملها الخطاب، وتتطلب شحذاً لإرادة القارئ ولقدرته على البناء. ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمارس القارئ أفعال الاختيار، فتتقدم أفكار بعينها، وتتراجع أفكار غيرها، حتى نصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني، ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار. ويتفاوت البناء في تماسكه وقدرته على الكشف، كما تتفاوت كيفية البناء في كل قراءة جديدة. ويقتضي حفز إرادة القارئ، وإطلاق أفعال الاختيار والممارسة الواعية، رفض آليات طرق التفسير المألوفة، والوقوف عند تخوم التلقي المباشر، ومشاركة القارئ في إعادة تشكيل العمل الفني، تتوقف على إرادة القا تتطلبها جماليات الفن د على رؤيا مركبة للوجود القراءة حللت قصيدة دوريش.

*** القارئ يفسر إشارات النص ورموزه التي هي في حالة غياب يستدعيها.***

وأما عبد الله الغذامي في والتكفير) 1985 فيرى أن الأ و(قارئ)، وأن النص لا يتحقق الذي يعطيه أهميته. ومن هنا ت وتبرز خطورتها، لأنها تقر مصير النص الأدبي.

ويعرض الغذامي بعض أنواع القراءة لدى تودوروف، وياكوبسون، وريفاتير، قبل أن يعرض مشروعه القرائي، فيرى أن تودوروف إذا كان قد صنّف التعامل القرائي في ثلاثة هي: التعامل الإسقاطي، وتعامل الشرح، والتعامل الشاعري، فإنه قد اهتم بالتعامل الشاعري، وذلك بقراءة النص من خلال شفرته، بناءً على معطيات سياقه الفني، في سعي إلى كشف ما هو في باطن النص.

وأما ياكوبسون فقد وقع في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل ابنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، مما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من هذه التراكيب، كما في دراسته بالاشتراك مع ليفي شتراوس لإحدى قصائد بودلير.

وأما ريفاتير فقد طالب بـ(القارئ المثالي) الذي يعمد إلى (الاستجابة الذاتية) التي تبدأ من القارئ وتنتهي بالنص.

وهذه وغيرها من القراءات المتعددة توقع الدارس في حيرة، فأية قراءة يختار؟ وأي طريق يسلك؟ في عصر تعددت فيه (القراءات)، ومُنحت فيه القراءة سلطة على النص.

ويرى الغذّامي أن القراءة عمل إبداعي، وأن القارئ تحول إلى منتج للنص، يثريه دوماً باجتلاب دلالات لا تُحصى إليه، عن طريق تفسير إشاراته ورموزه التي هي في حالة غياب حتى يستدعيها القارئ، وأنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد للنص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته. وهذا ما يضع الغذامي في طريق مدرسة (النقد التشريحي) كأحدث ما قدمه العصر من إنجاز نقدي، حيث يعي مجالاً تاماً للتركيز على النص، وفي الوقت نفسه يفتح الباب للدور الإبداعي للقارئ. ومن هنا فهو يحفظ للنص قيمته الفنية، ويحول القارئ من مجرد مستهلك للنص إلى منتج له.

وقد اتخذ في قراءته (التشريحية) مبدأ (تفسير) الشعر بالشعر) شعاراً نقدياً تصدر عنه قراءاته الشعرية. وهو يتضمن مفهومات (السياق) و(النصوص المتداخلة)، وتفسير النصوص. وهذه تشكل العمود الفقري لنظريته في القراءة. ومن هذا المنطلق دخل على النص الأدبي على أنه (جسد) حي، فأعمل فيه مبضع النقد، لتشريحه، من أجل

سبر كوامنه، وكشف ألغازه، في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء. أي أن التفكيك والنقض ليس من أجل الهدم، وإنما هو من أجل البناء. وبهذا تبدأ العملية المزدوجة: من الكل إلى الجزء لتفكيكه، ثم من الجزء إلى الكل لإعادة تركيبه. وهكذا تبدو (التشريحية) اتجاهاً نقدياً عظيم القيمة، لأنها تعطي النص حياة جديدة، مع كل قراءة تحدث له، أي أن كل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة اكتشاف وجود جديد للنص.

ويعترف الغذامي بأن (تشريحيته) هذه تختلف عن تشريحية ديريدا التي تقوم على محاولة نقض منطق العقل المدروس من خلال نصوصه، وتتفق مع تشريحية رولان بارت الذي يعمد إلى تشريح النص لا لنقضه، ولكن لبنائه، وذلك في كتبه: Z/S، ولذة النص، وخطاب عاشق، حيث جعل القراءة علاقة حب بين القارئ والنص، وجعل القارئ عاشقاً للغة يهيم ولهاً بها.

وفي تطبيقه النقدي على أدب (شحاتة) عرض الغذامي مشروعه القرائي في الخطوات التالية:

1- **قراءة عامة:** لكل أعماله، وهي قراءة استكشافية (تذوقية) مصحوبة برصد للملاحظات.

2- **قراءة نقدية تذوقية:** مع محاولة استنباط النماذج الأساسية التي تمثل (صوتيمات) العمل، أو نواه الأساسية.

3- **قراءة نقدية تعمد إلى فحص (النماذج):** بمعارضتها مع العمل، على أنها كليات شمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل.

4- **دراسة (النماذج):** على أنها وحدات كلية، بناء على مفهومات النقد التشريحي، انطلاقاً من المبادئ الألسنية. وهذه (النماذج) هي (إشارات عائمة) تسعى إلى تأسيس (أثرها) في القارئ الذي هو الصانع لهذا الأثر عن طريق تفسير الإشارة بربط النص بسياقه، من أجل بناء حركة (النصوص المتداخلة).

5- **وأخيراً تأتي الكتابة:** وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي، إذ يصبح النص هو التفسير، والتفسير هو النص. وقد عمد الغذامي إلى تفكيك النصوص إلى وحدات، وسمى الوحدة (جملة)، وهي تمثل (الصوتيم) حيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها. وحدها الأعلى أنه يمكن الوقوف عندها كقول أدبي قائم بذاته غير معتمد على سواه، وهي تختلف عن الجملة النحوية.

وهكذا تبدو (القراءة) مقاربة تشريحية تهدف إلى سبر أغوار المقروء واستكشاف بواطنه، دون أن تدعي لنفسها الوصول إلى غاية لن تصل إليها، إذ كلما تكررت القراءة، اختلفت النتيجة، وجاءت بالجديد. كما هي حال (دير الجودي) المبني على قمة جبل الجودي الذي استوت عليه سفينة نوح عليه السلام. إذ يذكر القزويني(24) أنهم زعموا أن سطحه يُشبر فيكون ثمانية عشر، فكلما شُبر اختلف عدده. وما محاولة شبر سطح الدير إلا ضرب من القراءة. وكل قراءة لا بد من أن تواجه مأزقاً يماثل مأزق تشبير سطح الدير. فالمقروء يزيد وينقص ويتبدل مع تكرار القراءة. وهي مسألة يعرفها السيميائيون القدامى منهم والمحدثون، بدءاً بالغزالي وانتهاءً بأمبرتو إيكو.(25) هكذا تميط (القراءة النسقية) اللثام عن تراكب المظهر الجمالي الدلالي للنص، فتفكك رموزه وإشاراته، وتكشف عن إمكانية تعدد دلالاته، وقابليته للانفتاح، ومن ثم تعدد تأويلاته التي لا تدّعي أية واحدة منها إنها هي وحدها (الحق) وما سواها باطل.

تقف القراءة النسقية موقف الرافض للقراءة السياقية، فتسجل عليها عدة مآخذ، منها: إن القراءة السياقية ليست أكثر من تفسير وشرح للأدب: فالمنهج النفسي لا يفهم الأدب إلا في ضوء آفات الأدباء العضوية، وعقدهم النفسية والمنهج الاجتماعي الذي يستمد من الواقع، يهمل الجانب الفني للأدب، والمنطق الداخلي للإبداع، مغلباً عليهما الظروف الاجتـ
بالأدب. بخلاف القراءة النسقية
الأدبية وجمالياتها، فتجعلها (ف
المتعة والفائدة. وتفتح النـ
الاحتمالات التي تتسع لها اللغة
الدلالية الخصبة، والرموز والإش
من شأن بلاغة الغموض والا
(النص) يظل دوماً أغنى من ـ
التي تحاول الإحاطة بمعانيه ود
التقوقع في تأويل واحد.

*** إن تحليل اللغة هو القاسم المشترك بين المناهج النقدية جميعاً.**

إن القراءة النسقية اللسـ
العلمية، لأنها تطبق المقاييس العلمية على اللغة، ولأنها تستقل بهذا العلم الذي له قوانينه وأنظمته الخاصة به. وهي إذ تبحث في بنية اللغة الأدبية، في تقنياتها الأسلوبية، ودلالاتها السيميائية، فإنها تعد أفضل منهج يدرس الأدب، لأنها لغوية تدرس اللغة التي هي عماد الأدب وصورته الواضحة.

وتتعدد القراءات اللسانية: من أسلوبية، إلى بنيوية، وسيميائية... وكلها تصف (النص) الأدبي، وتستنبط بنياته وقوانينه، في تحليل وتركيب يتخطى حدود النص كدال إلى تقاطع النصوص و(تناصها). لكن التحليل اللغوي يختلف من منهج نقدي إلى آخر، فالتحليل الأسلوبي هو غير التحليل البنيوي، وكلاهما يختلف عن التحليل السيميائي، والتفكيكي، وإن كان تحليل اللغة هو القاسم المشترك بين هذه المناهج النقدية جميعاً.

وإذا كانت الاتجاهات (البنيوية) قد أعلت من سلطة (النص)، ولم تعر بقية عناصر العمل الأدبي اهتماماً، فإن اتجاهات (ما بعد البنيوية) قد أعلت من سلطة (القارئ)، كما نجد في (نظرية التلقي)، و(التفكيكية)، حيث يعلن الناقد التفكيكي الأمريكي بول دي مان أنه قد انتهى زمن تسلّط (النص) الأدبي، وأن التفكيكية ما هي إلا نشاط قرائي، وثيق الصلة بالنصوص التي يتناولها.(26)

ـت عملية القراءة في هذا العصر
به من قبل، في النقد القديم، على
ن، والبنيويين الفرنسيين. ثم جاء
ـذوا بمقولة بارت (موت الكاتب)
ـحده، وجهاً لوجه، أمام النص
إن كل قراءة هي أساس قراءة
ـتالية، وإن كل تفسير هو تفسير
ـسير اللاحق.

*** تبدو القراءة مقارنة تشريحية تهدف إلى سبر أغوار المقروء واستكشاف بواطنه.**

❑

هوامش:

(1)-رولان بارت- Z/S ص 4-5.

(2)-اديث كيرزويل- عصر البنيوية- تر: جابر عصفور- وزارة الإعلام- بغداد 1985 ص 285.

(3)- Riffaterre: Models of the literary sentence. P:18.

(4)- Culer: Structuralist Poetics P: 109.

(5)- Pettit: The concept of Structuralism 1977 P: 78.

(6)-ابن طباطبا- عيار الشعر ص 14.

(7)-ابن رشيق- العمدة 251/1.

(8)-أبو هلال العسكري- الصناعتين، ص 104.

(9)-الآمدي- الموازنة ص 11.

(10)–حازم القرطاجني– منهاج البلغاء ص 365.

(11)–ابن طباطبا– عيار الشعر ص 15، 120.

(12)–نفسه ص 16.

(13)–أسامة بن منقذ– البديع في نقد الشعر ص 160.

(14)–ابن طباطبا– عيار الشعر ص 14.

(15)–نفسه ص 16.

(16)–القاضي الجرجاني– الوساطة بين المتنبي وخصومه ص 412.

(17)–تر: محمد خير البقاعي– مجلة البحرين الثقافية– ع6 عام 1995.

(18)–تودوروف– شعرية النثر ص 235.

(19)–تودوروف– الأدب الفرنسي اليوم– جامعة كامبردج 1982.

(20)–ت.س.إليوت: فائدة الشعر فوائدة النقد– تر: يوسف نور عوض– بيروت 1982 ص 38.

(21)–سارتر: الأدب الملتزم. تر: جورج طرابيشي– بيروت 1961 ص 120.

(22)–لحمداني حميد– مستويات التلقي: القصة القصيرة نموذجاً– مجلة دراسات سيميائية أدبية ع6 عام 1992 ص 99.

(23)–مجلة (فصول) ع 1 عام 1984.

(24)–في آثاره ص 369.

(25)–في كتابه: رحلة إلى جمهورية النظرية.

(26)–كريستوفر نوريس– التفكيكية– لندن 1982.

□□□

واحة الشعر

□□

قيامة الأصوات

شعر: منير محمّد خلف

ظمئتْ حقولُ القلبِ
واتّشحَ الصباحُ
بدمعِ أمّي،
لا تبادرني القصائدُ بالتحيةِ
والمسافةُ بين قلبينا
كرمشِ الروحِ
للعين التي لبستْ فساتينَ السّباتْ.

ظمئتْ خيولُ الشعرِ في قلبي
إلى امرأةٍ
تؤانسُ وحشتي
في ليلِ هذا البحر
يوجعني تملْمُلُ نجمةٍ
في سقفِ روحي،
لا سماء تعيدُ لي صوتي المخبّأَ
في تضاريس الشّتاتْ.

هل غابَ نبضُ الفجرِ
عن قَصَبِ الهواءِ
وزجّ بومُ اليأسِ
صوتَ قيامةِ الأحزانِ
في ثوب المدينةِ،
واكتفى بوقوفه المشؤومِ
فوق جدار صوتي..؟؟
.. لم أكنْ متأمِّلاً شكلي
ولافتةَ الخسارةِ
في جدار القلبِ
لم أعبأْ بشيءٍ
كنتُ في المقهى
وكان الخوفُ يقطرُ
من مراياهُ الملولةِ.
.. تاجُه فردوسُ أنثى
لا تجيءُ

ولم أكنْ
حتى تحاصرَ نظرتي كلّ الأماكنِ،
والزوايا لا تخبّئُ غير أعباءِ المكانِ
وقامةَ الذكرى
دخانَ الروحِ
فنجانَ الفضيحةِ،
فلتَقُمْ يا كلّ شأني:
جرحيَ المفتولَ
حول الساعدِ المنسيِّ،
.. يا قبطانَ روحي!
فلتُقِمْ جدرانَ قلبي
لا تجرَّ دموعَ خيبتنا..
وغنِّ
كي نهاجرَ نحو أنفسنا
وننسى كلّ آياتِ التعبْ.

لا دمعَ في قلبي
ولا شرفات كي أبكي عليَّ!
لا أُرجوانَ على المخيّلةِ الذبيحةِ
بعدما اغتالوا عصافيرَ اشتياقي،
أوصَدوا بابَ انعتاقي،
أحرقوا دمعَ العنبْ.
أهملْتَ نفسكَ
وانسحبتَ من الخصوبةِ
من حقول الشعرِ
من سَهَرِ الفراشاتِ..
.. الأماني
من ثمارِ الفرحة الأولى
وطعمِ الذكرياتْ.
قد نلتقي يوماً
على باب القيامةِ!
لا تقلْ خبّأتَ نارَكَ أو دمارَكَ
في كهوف القادمين إلى الحياةِ
.. ولا تقلْ شيئاً
فرحْمُ الشعرِ
لا ينوي مفارقةَ الحمائم
والرحيلُ يصافحُ الموتى
ويُلقي في مجالسهم
خطاباً كستنائيّاً
ونهراً من ثغاءٍ
لا يمتُّ إلى الحياةْ.

هل نحن نشربُ آخر الأنخابِ
نفتكُ بالمرايا
أمْ تُبعثرنا شظاياها
وتُدخِلُنا بلا أملٍ
إلى قاع المدينةِ
تحت زيف القلبِ
تمضغُ من أصابعنا
حليبَ كلامنا؟!

هل نحنُ خُنَّا بعضنا
أم نحن في نفقِ الحياةِ
ولا وجود
لمن تؤرّخهُ الفلاةُ بأنجمٍ
سقطتْ على كتف السبايا؟
هل نحن نجتثّ الودائعَ
بارتكابِ الحزن في قفصِ البلادِ..
.. الموتُ صوّبَ نحونا أسماءَهُ
والموتُ علَّقَ صوتَهُ
في سقفِ غربتنا..
ونامْ.

أنا لستُ
أعلمُ أيّ بارقةٍ
ستأخذني إليها
أو ستأخذني إليَّ
أنا الملثّمُ بالمواعيدِ العتيقةِ
لا أرى غير انتظاري
حاملاً جرح الوصايا
وهو لا يدري
بأنّ القلبَ محبرةُ الوداعاتِ الكثيفةِ
غيمةُ الحزنِ المريرةُ
دُمّلُ الأوقاتِ
ينزفُ خضرةَ الحسراتِ
في قلقٍ ينامُ
ولا ينامْ.
يا حزنُ قد مزّقْتنا
وحملْتَنا تيهاً على تيهٍ
وغلَّقْتَ المواعيدَ الجديدةَ والسلامْ.

جرّبتُ حزنَ الأرضِ
قلّدني الهواءُ
نجومَ خيبتنا المباحةِ
واستراحْ.

يا أَلْفَ صوتٍ في دمي
يا صوتيَ المخنوقَ
يا قمري المحاصرَ بالذبولْ
يا قطرةَ الفرح الملوّنِ
لستُ أعلمُ أيَّ تاجٍ أرتدي
كي أمنحَ الدنيا مكاناً لائقاً
بأنوثةٍ لا تنتهي في راحتيكِ..
.. أحبُّ أن أُشفى من الماضي
ومن صوتٍ يداهمني
وينصبني على عرش الأفولْ.
أهلاً بها..
وقفتْ على قلبي
وصاحتْ ملء كفّيها: أحبّكَ،
إنني ما زلتُ
أعشقُ خضرةَ الشهداءِ

في عينيكَ
أختصر الحياةَ
بقبلةٍ معسولةٍ
بندى القفولْ.

أنا لا علاقةَ لي بهذا اليأسِ
لستُ أنا الذي أهملتُ صوتي
لم يكنْ عمري محاطاً
بالحياةِ وبانهمارِ الصبحِ
في ليلِ الكلامْ.
خبّأتُ في غرفِ الرياحِ
طيورَ صمتي
والتحمتُ مع الظلامِ
ولستُ أعلمُ
كيف أصحو
أو أنامْ.

❑❑❑

منمنمات آخر القرن

شعر: محمد القيسي

يومٌ رمليّ

يُنبئُني هذا اليومُ الرمليُّ هُنا.
يُنبئُني بقليلي.
يُنبئُني النَورَسُ،
أَنَّ أَغانيَّ تضيعُ على البحرِ،
ويَمتدُّ على الأَرضِ عَويلي.
يُنبئُني الأَحدُ الدَّامي،
أَنَّ الليلَ يَمرُّ بَطيئاً
ويَطولُ على شُباكِ الصيفِ،
ذُبولي.

أَكثرُ ما يُحزنني

أَكثرُ ما يُحزنُني الليلةَ
أَني وَحدي..
مُتَّشحاً بالنَعناعِ،
أُواصلُ بُعدي.
أَكثرُ ما يُحزنُني
أَنَّ الموسيقى النابعةَ مِنَ الأَشياءِ،
تَجيءُ مُحمَّلةً
برَوائح مُدنٍ،
تَتَفَّتَحُ في غَبشِ الفَجرِ،
وتَقصفُ وَردي.
أَكثرُ ما يُحزنُني
أَنَّ غيابكِ يَكتملُ السَاعةَ،
يُطبقُ سقفُ الليلِ عليَّ
ويَفضَحُني وَجدي.

برقيَّة

تَعالي الآنْ.
تَعاليْ وَازرَعيني في ذُرا بيسَانْ.
لقد بَعُدَ الحَجيجُ،
وَضاعَ أَهلي في الشِعَابِ،
وَمنْ تَبقَّى
شَيَّعتْهُ الريحُ في الوديَانْ.

تَعاليْ خَفقةً لِدَمي
تَعاليْ نَرجساً ظَمآنْ!

رقعةُ القطيعة

وَصَلنا إلى
بَرزخِ الأَنبياءِ الوحيدينَ،
كيفَ انطوَينا إلى وجهةٍ،
لم تكنْ أيَّ يومٍ بحُسبَاننا،
كيفَ طالتْ يداكِ الزهورَ الوجيعةَ،
كيفَ بدأَنا القطيعةَ،
حتى مَلكنا معاً
كلَّ هذا الفراغْ!

رقعةُ البَارحَة

كيفَ لا نَبَرحُ البَارِحَةْ.؟
كيفَ لم نَنتَبهْ
لِهديرِ الزَمانْ
للقطَاراتِ التي تعبرُ أَو
عَبرَتْ بِاتجاهِ المُدنْ.
وَالصَحارى الوَسيعةِ في غَفلةٍ،
تحتَ قَوسِ الرَحيلِ الثَقيلِ،
وَعادتْ لنا
لنَرى مَا نَرى الآنَ منْ غَامضٍ،
ونَرى هَذه الفادحَةْ!؟

القطا

بَعيداً نأَينَا
بعيداً عنِ النهرِ حتى ظمِئْنا
وغابَ القطا.
القَرنفُلُ مَا زارَ طاولةَ البيتِ،
منذُ ثلاثينَ يوماً، وَنامَ المغنّي
على بُعدِ قوسَينِ منْ دمعةٍ،
تحتَ شُبَّاكِهِ المتوسّطِ،
وَانسلَّ منّي
بعيداً، بعيداً
فمنْ يبحثُ الآنَ عنّي!

عمان

❑❑❑

الأغبياء

شعر: ياسر الأطرش

حزموا عناوين البيوت، وما تبقّى من شوارعهم.. وغابوا

تركوا حقائبهم على كتف الزمانِ

تطير أوراقٌ وينعتقُ اغترابُ

رفعوا كتاب الله فوق الرمحِ

فانكسر الصدى العربيُّ

لا خيلٌ تكرُّ ولا مصابيحٌ تغازل أعين الآتين من ليلٍ

كأنهمُ الصباحُ

عواصمٌ خرساءُ

قد ملَّتْ تدقُّ يدٌ مضرجةٌ

ولم يُفتحْ بقلب الناس بابُ..

حملوا أجنَّتهمْ وراحوا يبحثون عن الولادةِ

في حقولٍ تمنح الأسماء وردتها

وعن أمٍّ تعدُّ بنادقاً للذاهبين وقبلة للعائدينْ

خيطٌ طويلٌ بين قبلتها وبين مواسم الذكرى

هناك على ضفاف المرحله..

خيطٌ طويلٌ من حنينْ

عبروه نحو الموتِ

كل سفينةٍ لا تطلق المرساة من وجع السكونِ

وترتدي حلم النوارسِ.. خائنه!

الماء أغنيةٌ، وزرقته فراش راقصٌ

لكنَّ صورتها على طياته تبكي

وتهرب كالحصى خجلاً من الطفل القتيل

ومن قميصٍ جاء إخوته عليه دماً كذبْ..

هي سوف تعرفهم

ولو جاؤوا أباهم يمكرونْ..

الأرض.. تشتمُّ الخيانةَ

واليدُ التمتدُّ للمنفى تنام على رخامْ

أعداء صيف الأرض لن يجدوا بديلاً عن حليب اللوز

يطرد أبجديات الهزيمة من دفاترهم

ولن يجدوا بلاداً تستقرُّ على كلامْ..

حين السلام يعضُّ في الأقصى محمدَ..

درَّةَ الأقصى

أؤذنُ: لا صلاةَ ولا سلامَ على السلامْ..

القتل يزحف كالهواء

القتل يهبط كالمساء

القتـل جهـراً فـي الخفـاء، القتـل سـرّاً فـي العلنْ

يامن تقاتل كي يعيش بك الحمامْ

سيقاتلونك كي يموت بك الوطنْ

الأهل أهلكَ

والتراب مصيرك الآتي ومعدنك القديمُ

فـلا تـدع سـرب الرصـاص ينـال تـذكرة العبور بلا ثمنْ

الموت ينتظر الغزالة عند باب الحزنِ

فافرحْ كي تمّررَ فرصة أخرى على الصوت

البديلْ

وانهض من الجسد القتيلْ

فرسائل الغُيّاب مرَّتْ في البريدِ

إلى الوريدِ

وعاد عيسى يوقد النور المبارك في ثرى قانا الجليلْ

فجرٌ ضئيلْ

–سبحان من أسرى...

وتتصلُ المآذن بالسماءْ

الأغبياءْ!..

لا تُقتـلُ الأرض التـي احتضـنتْ صـلاة محمد بالأنبياءْ

لـن تُقتـلَ الأرض التـي احتضـنتْ صـلاة محمد والأنبياءْ

❐❐❐

من سوّاك راميا؟

شعر: محمد ضمرة

أعياك حبّك قاصياً أو دانيا / أنّى اتجهّت ترى الجهاتِ ضواريا
أرغتْ وهاجتْ تستحثّ ضروسها / تبغيك طُعماً لا كعظمك قاسيا
فكأنَّ حبكَ لاح نبضاً ناشزاً / وسواك يزبد بالعداوة باغيا
وترى السّهام استوقفتك عيونها / لتحطّ ظلّك تحت جرحك باكيا
حاشاك أنك ما بكيت تذلّلاً / أو كنت تعتصر الغيوم تباكيا
لكنّ قلبك موغلٌ في برقه / ماضٍ يزفّ لك الفصول شواتيا
أنت الذبيح وفي دمائك ومضة / رَدَتّكَ حياً فوق موتك ماشيا
هذي جراحك ما استدام نقيعها / قهراً ولا غضباً عليك مساويا
يا أيها المنسول من سبط الهدى / قد جئت في الطقس الفجيع مؤاسيا
إنّا يتامى فالبلاد ترمّلت / والموت صار لدى القنوط مداويا
والأوصياءُ تنازعوا أعمارنا / وتناهشونا في الرّقاع بواقيا
لولاك أنت لما تفجّر غيظنا / ولما انتشلنا مجدنا المتهاويا

فلقـــد مشـــينا فـــي جنـــازة يومنـــا حيـــث انطرحنـــا للغـــزاة مواليـــا
والخـــوف جَـــنَّ علـــى النفـــوس بعلـــةٍ ألا تجـــيء مـــع الصـــباح مؤاخيـــا
لكـــنْ أتيـــت وأعـــينٌ فـــي غفـــوة إلاَّ المحـــبَّ فكيـــف يمضـــي غافيـــا
ولـــئن هـــواك أحـــال شـــكلك رافضـــاً فهـــواي خلّـــى وَرْدَ عُمْـــرِيَ ذاويـــا
ولأيّنـــا تمضـــي الرصاصـــةُ أولاً تغتـــال شـــكلاً مـــن تـــرابٍ باليـــا
فلـــنمضِ نحـــو المجـــد نركـــب بحـــره والحـــبّ ينشـــر للريـــاح صـــواريا
فـــإذا انْثلمنـــا فالشـــهادة غايـــة أو تســـتقيمَ لنـــا الـــبلاد مراســـيا
فـــاقرأ علـــى حجـــرٍ يزلـــزل جبهـــة هانـــتْ وذلّـــل كبْرهـــا المتعاليـــا
وكـــن الجـــواب لكـــل ســـؤلٍ مـــدهشٍ وكـــنِ المجيـــب إذا ســـمعت مناديـــا
لا تلتفـــت كـــلّ الجهـــاتِ حبيســـةٌ فلأيّهـــا ترنـــو ســـترجع خاليـــا
فـــالمعجزات ترفّعـــت لســـمائها لمّـــا رأتـــك بـــذي الخـــوارق عاليـــا
والله منـــذ رمـــى ببـــدرٍ رميـــةً لـــم يـــرمِ بـــل ســـوّاك أنـــت الراميـــا
فاضـــرب إذن حجـــراً لِيَفْجُـــر مـــاءَه مثـــل الفـــرات لكـــلُ عجـــزٍ شـــافيا
وافـــتح بمـــوج البحـــر دربـــاً موصـــلاً للعـــابرين وخـــلِّ صـــوتك حاديـــا
واقصـــف بخيبـــر مـــا يحصّـــن غـــدْرها ولمـــن تخيبـــر عـــدْ عليـــه مجازيـــا
هـــذي بـــدايات الحصـــائد فامتثـــل بـــأبي تـــرابٍ حـــين يـــزأر داويـــا
ماكـــان يـــروي بالنشـــيد قوارعـــاً لكـــن حـــدَّ الســـيّف كـــان الراويـــا

وارســم بحبــر القلــب حلمــك موطنــاً لتـــراه يشـــرق مـــن حروفـــك زاهيـــا
وانقــش بروحــك فـــي الصّـــخور إرادة مـــــا راوحـــــتْ إلاَّ نبيّـــــاً هاديـــــا
فالأنبيـــــاء لهـــــم بأرضـــــك ســـــاحةٌ ختمـــــتْ لكـــــلّ المـــــؤمنين نواصـــــيا
فوقفــت فيهــا حيــث هــزّك وحيهــا لتصـــير فـــي الأقصـــى صـــبياً زاكيـــاً
بــك مــن جميــع الأنبيــاء ملامــحٌ ومهابـــة التقّـــوى تحـــدّك ماضـــيا
ولــذا خرجــت علــى السـكون مروّضــاً زمنـــاً تمـــادى أن يكـــون محابيـــا
لــم تتخـــذْ ترْســـاً لعمـــرك حافظـــاً فجعلـــت صـــدرك للقنابـــل واقيـــا
وحصـــاك قـــد فلقـــت لفجـــرك دربـــه ليمـــرّ يبعـــث للحيـــاة رواســـيا
قـــد ســـنّها ولـــدٌ بأرضـــك أولاً وبمـــا ضـــربت علـــوت فيهـــا ثانيـــا
حجـــر يُســـبّح فـــي يـــديك لربـــه وإذا رميـــت بـــه يرتّـــل تاليـــا
ولكـــلّ آيٍ قـــد تلـــوت مجـــرّداً وبســفر هــذا الكــون تصــدح شــاديا
فــالأرض مــا طرحــت لغيــرك صــدرها عشـــقاً أكنـــت بقربهـــا أم نائيـــا
أمــا الســماء فمــا أحلّــت ســمعها إلاَّ لصـــوتك منشـــداً أوْ داعيـــا
وهــواك أثقــل فــي الفضــاءِ ســحابَه ولـــذا يفـيض علـــى البســيطة داميـــا
فاهطـــلْ علـــى مجـــدٍ تيـــبّس جـــذره حتـــى يشـــبّ علـــى حياضـــك ســـاميا

❒❒❒

أيُّها الجندي
هل يوماً ضممت إليك طفلاً

شعر: أيمن أبو الشَّعر

بَعدَ هَذَا اليومِ لَنْ أَرْمِيْ بِرَأسِيْ
باكِياً فِيْ صَدْرِ أُمِّي
لَيْسَ كِبْراً
أَوْ لأنَّ الشَّعْرَ فِيْ ذَقْنِيْ نَمَا مَا فَوْقَ هَمِّيْ
بَلْ لأنَّ الطلْقَةَ الرَّعْنَاءَ غَارَتْ فِيِهِ
وَانْهَالَتْ نَوَافِيرُ الدِّمَاءْ
مُفْجَعاً وَارَيْتُهُا قَهْرَاً وَأَنْجَزتُ الْبُكَاءْ
كُلَّ الْبُكا.. فِي صَدْرِ أُمِّي
وَهْوَ يَحْنُو نَازِفاً قُرْبِيْ.. وَلاَ يَسْطِيعُ ضَمِّي
بَعْدَ هَذَا الْيَوْمِ لَنْ أَعْدو إِلَى لُقيَا أَبِيْ
أَشْكُوهُ آلامِيْ وَغَمِّيْ
لَيْسَ كِبْرَاً
أَوْ لأنَّ الشَعْرَ فِيْ ذَقْنِيْ نَمَا مَا فَوْقَ هَمِّيْ
بَلْ لأنّـيْ أَمْسِ قَدْ وَسَّدتُهُ بـالطِّينِ مَعْجُونَـاً
وَفَحْمِ
خُطْوَةً عَنْ قَبْرِ أُمِّيْ
حِيْنَ بِالْجِسْمِ النَّحِيْلِ أحْتَدَّ صَدَّاً
دَافِعاً بِلْدَوْزَرَاً يَخْتَالُ رَعْدَاً
ما زَجَتْ أَشْلاءَهُ بالرَّمْلِ حَصْدَا
شَفْرَةُ الجِنزيرِ تاريخاً لِوَشْم
بَعْدَ هَذَا الْيَومِ لَنْ أَسْألَ مَلْهُوفَاً أَخِيْ
كَيْفَ نَبْنِيْ غُرْفَةً أُخْرَى بِسَطْحِ
الدَّارِ زِنْدانَا مَعَاً فِيْ عُرْسِهِ
زَغْرودَةً بِالْفَرْحِ تَهْمِيْ
لا حَيَاءً
أَوْ لأنَّ الشَعْرَ فِي ذَقْنِيْ نَمَا مَا فَوْقَ هَمِّيْ
بَلْ لأنَّ الدَّارَ أَنْقَاضٌ أَخِيْ فِيْ حُضْنِهَا
صَحْنٌ شَهِيُ الطَّحْنِ لِلحاخَامِ

مِنْ لَحْمٍ وَعَظْمِ
بَعْدَ هَذَا الْيَوْمِ لَنْ أَلْقَى صَغيري
قُرْبَ بَابِ الْمَدْرَسَةْ
لاَ وَلَنْ تَنْدَى يَدِيْ فِيْ كَفِّهِ أُرْجُوْحَةٌ
حَتَّى الْمَسَا
بَعْدَ هَذَا الْيَومِ لَنْ يَحْكِيَ لِيْ عَنْ جَدْوَلِ الضَرْبِ
الَّذِيْ أَهْدَاهُ مَرْحى
عَنْ نَشِيدٍ كَمْ تَغَنَّى فِيهِ حَتَّى قَبَلَتْهُ الآنِسَةْ
لا وَلَنْ أَلْثُمَ بَعْدَ الْيَومِ أَجْفَانَ الْعُيونِ النَّاعِسَةْ
لَيْسَ كِبْرَاً أَوْ لأَنَّ الشَعْرَ فِي ذَقْنِيْ
نَمَا مَا فَوْقَ هَمِّيْ
بَلْ لأنَّ الْمَخْلَبَ الحِقديَ كَالمِحْرَاثِ خَلَّى
جِسْمَهُ الشَمْعيَّ كالخِيطانِ مَنْسُولاً وَمَغْسُولاً
بِخَضْبِ الطُّهْرِ وَالْيَاقُوتِ غَسْلاً
عِنْدَ سُوْرِ الْمَوْتِ مَرْمِيْ
سَاطَهُ مُسْتَوطِنٌ لَفَّ الْوَصَايَا الْعَشْرَ سِلْكَاً شَائِكَاً
يَنْهَالُ فِي ظَهْرِ الصَّبِيِّ الحُلوِ
جُرْحَاً ثُمَّ جُرْحَاً
وَصُرَاخٌ جَمَدَتْهُ الدَهْشَةُ الْكُبْرَى كَنَحْلٍ
وَسْطَ دَمْعِ الْكَهْرَمَانْ
أَوْغَلَتْ أَصْدَاؤُهُ فِيْ جَدْوَلِ الضَرْبِ الَّذِيْ
أَهْدَاهُ مَرْحَى
نَحْوَ وَقْتٍ مِنْ هَدِيلِ اللامَكَانْ
صَارَ وَجْهاً مِنْ نَشِيْدِ الزَّعْفَرانْ
مَائِعَاً فِيْ طَقْسِهِ العَاجِيِّ.. يَا بَابَا.. بِصَمْتٍ
فِيْ نِدَاءٍ لَيْسَ يُمْحَى
أَيُّهَا الْجُنْدِيُّ مَهْلاً
أَنْتَ مَا شَلَّعْتَ حَقْلِيْ إِنَّمَا شَلَّعْتَ قَلْبَكْ
كُلَّ غُصْنٍ سَوْفَ يَنْمُو شَائِقَاً لِلطَعْنِ رِمْحَاً
أَنْتَ مَا شَوَّهْتَ طِفْلِيْ إِنَّمَا شَوَّهْتَ نَبْضَكْ
كَانَ فِي التَّارِيخِ صُبْحَاً كُنْتَ فِيْ التَّارِيخِ قَيْحَاً
إِنَّهُ يَزْدَادُ حُسْنَاً كُلَّمَا تَزْدَادُ قُبْحَاً

بَعْدَ هَذَا الْيَوْمِ لَنْ أَرْضَى بَيَانَاتِ الْوَدَاعَةْ
خُطْبَةَ الأَرْصَادِ حَسْبَ الطَّقْسِ تَعْلِيقَ الإذَاعةْ
لَكْنَةَ (الشَّالومِ) كَالْمَزْكومِ خَنَّتْ
فِيْ عِبَاراتِ الْوَضَاعَةْ
وَصِيَاغَاتِ حُرُوفٍ أَجَّلَتْ تَنْقِيطَهَا
كَنَزِيزٍ مِنْ أَنَابِيْبِ الْمَجَارِيْ

في كهوفِ الذلِّ تستجدي الشفاعةْ

بَعْدَ هَذَا الْيَوْمِ لَنْ أَرْضَى شِعَاراتٍ تَرَى فِيْ

مَوْتِ مَنْ يَفْدِيْ نِداءَ

الْمَجْدِ قَدْحَاً

لُغَةٌ أَرْقَامُهَا مِنْ مَرْفَأِ الشَحْنِ اسْتَعَارَتْ

رَايَتِيْ بوْلِيْسَةَ التَّأمِينِ ربْحَاً

وَدَمِي لَيْسَ بِضَاعَةْ

بَعْدَ هَذَا الْيَومِ لَنْ أَرْضَى لُغَاتِ الْوَعْدِ وَالْمَطَاطِ

إنَّ الرَوْثَ أَنْقَى مِنْ نِدَاءٍ

يَجْمَعُ السِّكِيْنَ وَالشِّرْيَانَ صَلْحَا

كُلُّهَا لَغْوٌ سَدِيمٌ زَائِفٌ فَرْحَاً وَنَوْحَا

لُغَتِيْ مِنْ جَمْرَةِ الْعَنْقَاء تَعْلُو

مِنْ رَمَادِ الْمَوْتِ نَحْوَ الشَّمْسِ مِيلاداً يَرَى

فِيْ تَلَّةِ الأنْقَاضِ صَرْحَاً

كُلُّهَا لَغْوٌ سَدِيمٌ زَائِفٌ أَوْ خَائِفٌ

يَرْتَجِيْ كَالْجِرْذِ جُحْرَا

يَكْتَفِيْ بِالْعَيْشِ سَفْحَا

خَاطَبُوا الطَّاعونَ بالحَرْفِ الَّذِي يَنْسَابُ

مِنْ حُرٍّ إِلَى حَرٍّ وَقَالُوا: نَرْتَضِيْ مَا كَانَ..

قَالَ: الْوَقْتُ فِيمَا أَرْتَجِيْ أَمْسَى وَأَضْحَى

قَدَّمُوا عِطْراً مِنَ النِّسْيَانِ مِيثَاقَاً مِنَ الأَزْهَارِ صَفْحَاً

تَرْجَمَ الأَزْهَارَ ذَبْحَاً

كُلُّهَا لَغْوٌ سَدِيمٌ زَائِفٌ.. لَنْ يَفْهَمَ الطَّاعُونُ إلاَّ أَحْرُفِيْ فِيْ

عُبْوَةٍ مَوْقُوتَةِ الشِريَانِ فُصْحَى

أَيُّهَا الْجُنْديُّ هَلْ يَوْمَاً ضَمَمْتَ إِلَيْكَ طِفْلاً

دَافِئَاً أَنْفَاسُهُ فِيْ الْعُنْقِ تَنْدى

فِي سِتَارَ الْحُلْمِ حَتَّى بَاتَ حضن اللَّيلِ ثَمْلا

هَلْ تَمَطَّى فِيْ ذِراعِكْ

قَبْلَ أَنْ تُؤْوِيْهِ رِفْقَاً فِيْ فِرَاشٍ جَفَّفَتْهُ الشَّمْسُ طِيْبَاً

بَعْدَ أَنْ قَدْ بَالَ فِيْهِ

وَهُوَ أَبْهَى مِنْ كُنُوزِ الْكَوْنِ أَغْلَى

أَيُّهَا الجُنْدِيُّ مَهْلاً

أَنْتَ مَنْ يَزْرَعُ الآمَاقَ شَوْكَاً

وَأَنَا مَنْ يَزْرَعُ الآفَاقَ فُلاًّ

أَنْتَ مَيْتٌ فِيْ حَيَاةٍ تَنْتَمِيْ لِلْغَدْرِ قَتْلاً

وَأَنَا حَيٌّ بِمَوْتِيْ فِيْ انْتِصَارِ الضَوْءِ أَحْلَى

مُذْعِناً لِلْفَجْرِ صَلَّى

فِيْ رِحَابِ الْفَجْرِ دَمِّيْ

بَعْـدَ هَـذَا الْيَـوْمِ كُـلُّ الْوَقْـتِ وَالآتِــيْ مَــعَ
الأَصْدَاءِ يَوْمِيْ
دَافِقَاً بِالْصَّـمْتِ نُسْـغَاً فِـيْ عُـرُوقِ الـرَّفْضِ
حُلْمِيْ
لَيْسَ كِبْرَاً
أَوْ لأنَّ الشَعْرَ فِيْ ذَقْنِيْ نَمَا مَا فَوْقَ هَمِّيْ
بَلْ لأنِّيْ وَأَنَا فِيْ الْقَبْرِ يَنْدى
فِيْ رُؤَى الرَّايَاتِ رَسْمِيْ
وَلأَنِّيْ قَبْلَ أَنْ أَقْضِيْ..
شَهِيْدَاً صَارَ اسْمِيْ

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

جنـازة الإرث

شعر...محمد منير خلف

محمد الدّرّة

درة الجرح العربي

شعر: د. رضا رجب

بُعمـــرِكَ نلـــبسُ التَّـــاريخَ عمـــرا ... وباســـمِك وجــــهُ قاتلنـــا تعـــرَّى

وباســـــمِ دمٍ تــــأخَّرَ.. وانتظرنـــــا ... فجئـــتَ قصــــيدةً وربيـــعَ ذكـــرى

يــــداكَ الغضَّــــتانِ أشــــدُّ دفئـــاً ... مـــن الحُلُـــم الـــذي عفنـــاهُ قســـرا

إذا الأوطـــانُ لـــم تنـــزفْ جراحـــاً ... فـــذاكرةُ الشُّـــعوبِ تصـــيرُ صـــفراً

***

لأنَّـــــكَ درَّةُ الماضـــــي خرجنـــــا ... إلـــى المســـتقبلِ المرفـــوضِ فقـــرا

محمَّـــــد تكبــــرُ الأســـــماءُ لمَّـــا ... تخـــطُّ مـــدامعُ الشُّـــهداءِ ســـطرا

لعصـــــرِ محمّـــدٍ عشـــنا انتمـــاءً ... لنصـــنعَ مـــن يبـــابِ الشَّـــرقِ عصـــرا

أحضــــنُ أبيـــكَ أكبـــرُ أم هوانـــا ... فـــدعنا والـــتمسْ للمـــوتِ عُـــذرا؟

محمَّــــدُ أيُّهــــا الآتــــي إلينــــا ... طريقـــاً كـــان قبـــل تجـــيءَ وعـــرا

وأنـــتَ ســـياجُنا البـــاقي بـــأرضٍ ... يضـــيعُ ترابُهـــا شـــبراً فشـــبراً

تخطّفنـــاكَ مـــن بـــينِ الضَّـــحايا ... لنحفـــرَ حقـــدنا فـــي الكـــونَ حفْـــرا

كفـــــى أن ننتمـــــي لــــدمٍ طـــــريٍّ   تهـــــزُّ لنزفـــــهِ الأوطـــــانُ خصـــــرا
سنســـــــقيها دمـــــــاءً لا دموعـــــــاً   لكـــي تبقـــى عيـــونُ القُـــدسِ خُضـــرا

***

صـــلاحُ الشَّـــامِ أنـــتَ عزيـــزُ مصـــرٍ   وأنـــتَ الشَّـــامُ حـــينَ تضـــمُّ مصـــرا
ونخــــلُ الرَّافـــدينِ وســـيفُ نجـــدٍ   وكـــــلُّ غمامـــــةٍ للثَّـــــأرِ تضـــــرى
لصـــوتِ أبيـــكِ يرســـمُ أرجوانـــاً   ليصـــبحَ خَمـــرَ هـــذا اليـــومِ أمـــرا
لجســـمِكِ وهـــو عاصـــفةُ التَّحـــدِّي   وذاكـــرةٌ تفـــيضُ نـــدىً وجمـــرا
لهـــذا القهـــرِ يأخُـــذُنا ويمضـــي   إليـــك لكـــي تمـــدَّ يـــديكَ جســـرا

***

أحضـــنُ أبيـــكَ أكبـــرُ أم أســـانا؟   ونصـــلَى جَمـــرهُ مـــدَّاً وجـــزرا
رأيتُـكَ خلـف بـابِ المـوتِ تمضـي   إلـــى زمـــنٍ توهّمنـــاهُ قبـــرا
شـــهيدَ الأمّهـــاتِ بكـــلِّ أرضٍ   تعـــيشُ شـــعوبها ظلمـــاً وقهـــراً
شـــهيدَ حمامـــةٍ نســـيتْ أســـاها   وصـــقرٍ ظـــلَّ رغـــم القيـــدِ صـــقرا
شـــهيدَ البرتقـــالِ تعـــودُ يافـــا   بـــه للشَّـــرقِ موســـيقى وشـــعرا
محمَّـــدُ يـــا ابـــنَ كـــلِّ أبٍ وأمٍّ   ويـــا كـــلَّ السُّـــيوفِ تريـــدُ ثـــأرا
محمّـــدُ جاهليَّتُنـــا اســـتمرَّتْ   وجـــاوزَ كفـــرُ هـــذا الشَّـــرقِ كُفـــرا

***

تكفَّـــنْ بانتصـــاركِ أنـــتَ آتٍ   لترســـمَ وردةً فـــي البـــالِ حمـــرا
وآتٍ كـــي تـــزورَ حقـــولَ حيفـــا   وتمـــلأ ضـــفَّةَ اليرمـــوك زهـــرا

وآتٍ كي تقولَ لكلِّ طفلٍ — صباحَ الخيرِ أو لتهلَّ بُشرى
وآتٍ أنتَ نخلةُ أمُّ عيسى — تَساقطَ جنْيُها غضباً وكبرا

وأنتَ صدى القيامةِ قربَ بيتٍ — إليهِ محمَّدُ العربيُّ أسرى

***

بنا قاتلْ بآخرِ أغنياتٍ — تُغلغلُ في ضميرِ الأرضِ جَذرا
بِحَدَّيْ ذي الفقارِ مضى لفتحٍ — بآخرِ دمعةٍ في الجفنِ حرَّى
بمن ساروا إلى أحدٍ وبدرٍ — لكي يسترجعوا أحداً وبدرا
بصوتِ صراخٍ ثاكلةٍ.. بشمسٍ — أبتْ إلاَّ جراحَ الشَّرقِ خدرا
بكلِّ طقوسنا.. بحدادِ أمٍّ — على قمرينِ في الحُلمِ استقرّا
وباسمِ رصاصةٍ خطفتكَ منَّا — نعودُ إليكَ حقداً مستمرّاً
بسيفِ محمَّدٍ.. بدمِ الضَّحايا — بريشِ حمائمٍ نُفّرنَ ذُعرا
علانيةً نريدُ الموتَ كي لا — يُقايضنا به الجبناءُ سرّاً
يداكَ.. لمن تُشيرُ يداكَ؟ قل لي — وفي يمناكَ كلُّ الشَّرقِ يُسرى
محمَّد يا عريسَ القدسِ إنَّا — لنرفضُ غيرَ هذي القُدسِ مَهرا
وتبقى أنتَ دُرَّةَ كلِّ شيءٍ — ولو صارتْ رمالُ الأرضِ دُرّا
فقل للحاملينَ النَّعشَ هذا — أبي.. وأنا.. وشطرٌ ضمَّ شطرا
على خدَّيه سلتُ أنا دموعاً — لتجري في ثرى "بيسان" نهرا

وهـــذي الأرضُ ننبـــتُ فـــي ثراهـــا ونـــــرفضُ أن نُبـــاعَ بهـــا ونُشـــرى

وهـــذا الشَّـــرق: نُقسِـــمُ لـــن يعـــودوا إليـــــهِ ولـــــو ليتّخـــــذوهُ... قبـــــرا

❑❑❑

لعطركَ وعدٌ تجافى

شعر: عبد السلام المحاميد

لصيفكَ...
صيفٌ جديدٌ..
يمرُ على خاطرِ الوردِ،...
يرفو تفاصيل عشقٍ قديمٍ،..
ويمضي بكلِّ الذي...
طرَّزتهُ يداكَ
لصيفكَ...
قلبٌ كسيرٌ يرقُّ
إذا ساورته الظنونُ،...
ويبكي على مفرقِ الشوقِ..
عمراً مديداً...
من الأمنيات التي...
وزّعتها رؤاكَ
لوعدكَ...
بردٌ شفيفٌ،...
وحرٌّ تهاطل في القلبِ وجداً،..
فأورق حزناً،..
ونرجسةً من عويل
فهل لي...
بأُغنيّةٍ من بكاء جليل..
أُزاوجُ فيها الرؤى بالمحال...
لتعطي الطريق...
لمن ضيَّعتهُ خطاكَ

لوعدكَ...
عطرٌ أَثيرٌ،..
وتوقُ أغانٍ عذابٍ،..
وبحرٌ من اللازوردِ...
يشفُّ...
إذا ما رآكَ
دع الوعدَ..!!
قل لي:
أَلست الذي...
طوّح العمر شوقاً....

لأُغنيةٍ من فضاءِ يديها..؟
أَلست الذي..
عمّد القلب موتاً طريَّاً..
لتحيا القصيدة دهراً...
فتحنو عليكَ،...
وتحنو عليها..؟
أَلست الذي كنت في خطرٍ...
حين جافى...
هواها هواكَ
لعطركَ...
وعدٌ تجافى،..
وأَلقى بكلِّ المواثيقِ...
في حضرةِ الشعرِ...
بعثر كلَّ الأغاني التي...
أَشعلتها دماكَ

لصيفكَ...
جرحٌ نزيفٌ...
يُعرّشُ في الروحِ...
يقرأُ سفر السقوطِ الأَخيرِ،..
ويمضي بكلِّ الذنوبِ الجميلةِ...
يكسرُ كلَّ الوصايا
لوعدكَ...
عطرٌ يمرُ على خاطرِ الشعرِ..
يرفو تفاصيل حزني،..
ويمضي بعمري الطريِّ...
إلى مرفأٍ من سناكَ
أراني اشتعلتُ...
بغيرِ القصيدةِ يأساً،...
ولستُ أَراكَ.

هو الجوعُ...
سيّدُ هذا الخرابِ....
هو الموتُ...
يرقبني من هناكَ.
لوردكَ وعدٌ...
دع الوعدَ..
إنَّ القصيدة برقٌ،...
ورعدٌ،...
وغيثٌ يجيء
وإنّي هنا في الغمامِ..
أُراودُ غيثكَ...
علَّ القصيدة تأتي،..
ويحنو مداكَ.

❑❑❑

عالم القصة

❑❑

❑❑

يوم غد

قصة: د. جرجس حوراني

الذي حدَثَ كان نتيجة شيئين ما كانا في الحسبان..

أولهما أنني لم أكن أتوقع أنهم سيصلون إلى هذه الدرجة من التفاهة، بحيث يصبح همهم الوحيد إيجاد السبيل للقضاء علينا.

وثانيهما أنني رضيت أن أقوم بمثل هذا الدور الممل والخطر.

2

طوال الفترة الماضية، ومنذ أن كلفت بهذه المهمة كان حظي جيداً، حتى إنني نسيت فكرة الموت، وصرت أشعر أنها لم تعد تخصّني.. وأن ما أقوم به ليس إلاّ عملاً.. مجردّ عمل.

ولعلّ هذا الحظ السعيد هو الذي منعني من الهرب من هذا المكان ومن هذه المهمة اللعينة.

3

بشكل سريع جداً تغيّر المكان الذي نعيش فيه..

اختفت البقرات الثلاث.. أقيم جدار يقسمه إلى نصفين.. وصار سقفه من النايلون الأبيض القاسي.. ثم دهن بلون ناصع..

ذلك الوقت صارت لدينا الثقة أن الموت قادم من الجوع، وبات التفكير بالرحيل أمراً لا بدّ منه.

ثم عرفنا أن هذا الاسطبل تحول إلى عيادة ومسكن بالوقت نفسه لهذا الطبيب الوسيم...

صعدنا إلى الأعلى وسكنا هناك فوق هذا السقف الأملس الرائع... وبدأت الأيام الحلوة.

4

كنتُ فيما مضى أحترمهم، وأعتبر أنهم منصرفون للأمور الكبرى كالحروب النووية مثلاً...

ولم يكن يخطر في بالي أبداً أنهم يمكن أن يهدروا أيّ جزء من تفكيرهم لحرب مثل هذه المخلوقات الصغيرة.. أقصد نحن، لكنهم نقلوها.. وكان بذلك حتفي.

5

أنا الأجمل على الإطلاق..

لوني الأبيض وعيناي المميزتان.. وبالرغم من ذلك فإن هذا الجمال المدهش لم يعفني من ممارسة هذا الدور..

كان عليّ أن أتذوق أية مادة جديدة تصادفنا.. أما هم فكانوا ينتظرون ماذا سيحل بي.. فإن متُ ابتعدوا عنها، وإن لم يحصل ذلك هجموا عليها والتهموها..

إنهم الملوك.. وأنا من طبقة العبيد..

لا أعتقد أنّ أحداً يعرف هذه الحقيقة، أقصد حكاية التقسيم الطبقي الموجودة عندنا نعم لدينا طبقتان.. الأولى هي الملوك، والثانية وأنا منها هي طبقة العبيد المخصَّصة فقط لمثل هذه المهمة.

6

لكنهم بطبيعة الحال اختلفوا حولي.. البعض أحبني وأعجب بي وحاول أن يضمني بطريقة ما إلى طبقة الملوك لأنهم قالوا لا يمكن أن يكون هذا الجمال إلاَّ ملكياً.. لا بدَّ أن أمه كانت ملكة، أو والده لكن كل مساعيهم قد فشلت، وبقيت من أولئك المحفوفين بالخطر.. وطبعاً كان لا بدَّ أن يأتي دوري.

7

عندما كان لا بدّ أن أتذوق تلك المادة، ودعت أصدقائي وحاولت ألا أبكي.. ثم انطلقت مثل منَّوم فكرت بالأشياء السعيدة الماضية، وحاولت أن أبني حلماً جميلاً... عصرت عقلي من أجل إبداعه لكنني فشلت فشلاً ذريعاً.. ثم تذوقتها، وهربت إلى زاوية.. بينما كانوا هم ينتظرون بفارغ الصبر النتيجة... ماذا لو كانت هذه المادة إحدى تلك المواد التي يأخذها البشر كي تنمو في داخلهم الفحولة آهٍ.. شيء رائع. شعرت بالنعَس، واستسلمت لفكرتي، تجمعوا حولي.. سمعتهم يقولون.. لقد مات.

وعندما هموا بالانصراف... ضحكتُ، فعادوا إليّ.

–ماذا؟! سألوا بعصبية

–إنها المادة التي أكلتها جعلتني أضحك

وهجموا: –الملوك أولاً.. وأما رفاقي فانتظروا كي يأتي دورهم..

8

بداية الأمر نشبت بيننا، وبين هذا الطبيب الوسيم معركة حامية.. ثم مع الوقت استسلم لأمر وجودنا وصار يرانا نتجول فوق سقفه ويرصد حركاتنا دون أن يبالي..

ولم نكن نعتقد أنه ما زال يفكر بأمر هلاكنا بكل حقد.

9

وبين الحين والآخر كان يطيب لي أن أتسلل خارج مخدعي وأغادر هذا السقف اللعين، وأنزل إليه، اختبئ بالقرب من سريره.. وأشعر بالدفء خاصة عندما تكون تلك الفتاة الطيبة متمددة بالقرب منه وقد لامست شفتاها أذنه تهمس له:

–أشعر أنني لا أحب هذه الضيعة.. ليس فيها إلاَّ الغضب.. أخشى أن يأتي الليل، لأنني أعرف أنه سيسرقني منك وأعود إلى بيتنا.. لتبدأ من جديد حكاية الصراخ، والضجيج.

–لماذا كل هذه المشاكل؟.. كان يسألها ولا يغادر نظره السقف..

–لا أعرف

–لماذا لا تسألي أمك؟

–إنها تهرب من أية إجابة.. لكنني ألمح في عينيها سراً مخيفاً.

–سيأتي يوم لا يغدو فيه سراً.

تنظر إليه.. وتبكي.

10

عندما تسللتُ إلى قرب سريرهما، بعد الانتهاء من مهمتي الثانية بنجاح –رأيتها عارية متمددة بجانبه وكان يداعبها ويقبلها بعنف.. ما يميّزه أنه صامت.. لا يتكلم كثيراً، لكنه يشرد طويلاً..

أما هي فكانت تطلق أنّاتٍ لذيذة وطويلة

–أريد أن أبقى هنا.. أكره كل مكان خارج هذه الغرفة

ضحك..: هلاّ نظرت إلى فوق

طارت نظراتها إلى السقف.. رأت بعض الأصدقاء يتجولون فرحين بعد وجبة طعام لذيذة

–يا إلهي.. ما هذا؟

–كما ترين

–ولم لا تفعل شيئاً؟

–ماذا أفعل.. دعيهم بسلام.. إنهم لا يؤذون أحداً.

بدأت تلبس ثيابها مسرعة..

–ما بك؟

–لا أستطيع.. سأنطلق

شدّها من يدها.. وارتمى فوقها، وترك شفتيه تعزفان أغنية هادئة صاخبة على جسدها استسلمت من جديد.

–يا مجنونة.. هؤلاء لا يخيفون.. الخوف يتربص خارجاً.

–أكرههم جميعهم، لا يعرفون إلاَّ الحقد.. أمي امرأة مجنونة، وأبي متهور، والمهندس الزراعي أحمق

–المهندس الزراعي هو غريم والدك

–إنه شاب وسيم يعمل في الوحدة الإرشادية هنا

–يبدو أنه سيغدو غريمي أيضاً

–لا أعتقد.. وأطلقت ضحكة طويلة.

أما هو فانصرف إلى شروده بعيداً عنها تماماً.

11

فكرت بالهرب طويلاً.. الخوف يكاد يقتلني.. بالرغم من أن الحظ يقف إلى جانبي، لكنهم عندما دفعوني لتناول المادة الغذائية المركونة بالقرب من خزانة الطبيب، أحسست أن الموت قادم لا محالة، لا بد أنه سيحقق رغبة فتانة.. ترددت كثيراً، وصار الهرب نافذة لي.. لكنني لم أجد نفسي إلاّ قريباً من الخزانة. ثم تناولت الطعام الموضوع هناك.. وعدت إليهم.. ومرَّ الأمر بسلام.

12

بعد انتصاري هذا.. شعرت برغبة ملحة للدفء.. فهربت إلى الطبيب وصديقته.. كانا كعادتهما على السرير وكان يسألها: لماذا كرهَتِ والدك؟

-لا أعرف.

ضحك..: لماذا أحببت المهندس الزراعي؟

-لأنه يعرف كل شيء.

-يعرف كل شيء!.. ضحك مرة ثانية، لكن هذه المرة بشكل صاخب..

وماذا يعرف؟

-لا أعرف.. هل تسخر مني؟

ضمّها إلى صدره وقبلها.. ثم همس لها: نقية أنت.. أكثر بكثير من ماء الينبوع.

13

صباحاً أتى المهندس الزراعي إلى العيادة بناء على طلب الطبيب.. ظننتُ بادئ الأمر أنه يود أن يعرف غريم المستقبل، لكنه كان يتحدث عن شيء آخر.. تحدثا معاً.. طويلاً، وكان المهندس الزراعي يشرح له وهو يبتسم.. وبين الحين والآخر ينظر إلى الأعلى... وكأنه يبحث عنا.

ثم ودعه، واتجه إلى الوحدة الإرشادية. وعاد مسرعاً ومعه علبة أخذها منه الطبيب وهو يشعر بفرح غريب.

14

قبل ذلك، كنت أعيش بحرية.. لا يهمني شيء، وعندما كلفت بالمهمة، عرفت أن الموت قادم ذات لحظة ثم هرب بعيداً عني حتى إنني نسيته.. ثم بدأت أحب مهمتي لأنها أتاحت لي الفرصة كي أتعرف على الدفء الذي يمكن أن ينشأ بين اثنين.. وأحسست أن الحياة ستغدو جميلة لكن عندما طلبوا مني أن أتذوق المادة الجديدة والتي كانت موضوعة على السقف شعرت للتوّ أن الحزن سيعمّ بعد قليل... انطلقتُ بخطا ثقيلة كي أتذوقها.. وفعلت، ثم عدت إليهم.. انتظروا قليلاً ثم هجموا على طعامهم المنتظر.

15

مساءً هربت إلى الدفء..

كانت بالقرب منه وكانا يتعاركان.. ثم هدأت العاصفة

-البارحة جاء إلى هنا

-من..؟

-غريم والدك، وغريمي..

هزت رأسها ضَجِرةً.. وهجمت عليه: لا يمكن لأحد أن يكون غريماً لك.. الآن، ومستقبلاً لأنك أجمل ما أعطته الدنيا لي.

-حقاً إنه يعرف.. ضحك، وتابع: كيف يقتل الفئران على أحدث الطرق.

ضحكَتْ.. وتابع هو: لقد أعطاني مادة تؤثر على دماغهم بعد يومين..

الآن، قد أكلوا منها بالتأكيد، وغداً لن تري أحداً منهم فوق هذا السقف..

لقد قتلتُ الخوف.. أليس كذلك؟

-ألم تقلْ لي.. إن الخوف جالس خارج هذا المكان..

نظر إليها..: أنت رائعة.. تعالي، اشتقتُ إليك.

أما أنا فقد قررت أن أموت هنا بالقرب من هذا السرير قريباً منهما، ولم يكن يشغلني شيء سوى أولئك كيف

سيواجهون يومَ غدٍ؟!

❒❒❒

أصدقاء الشيطان..

قصة:د.وليد السباعي.

الوطن قرة النفس، وبهجة القلب، حضن، وجذر، ومنعه.

هاهو يعود إليه أخيراً، والقلب يرفُّ وينتفض. تتزاحم في الرأس الأسئلة، ويتكّسر الخجل على نافذة الطائرة، وهي تنكص من عليائها نحو الأرض. هاهو يعود إلى منطلقه بعد ثلاثين عاماً قضى منها ثمانية وعشرين في السجن هناك، حتى أشرك في العدالة الافتراء، لم تفارقه مقولة زوجته التي تركها هنا وراح: "يقف الرجل العاقل خلف الرجل الأول بمقدار خطوة واحدة دائماً: ليس في الصورة، وعلى مرمى اليد منه كل شيء. لم يشاركها قناعاتها، وأودعه فخ القفز إلى الصف الأول سجناً بارداً يغتال الروح في بلاد غريبة حتى تخّت عظامه.

حطت الطائرة. استقل الحافلة، إلى مركز المدينة. لشد ما تغير كل شيء: الشوارع، والأبنية والزحام، والباعة. ترى كم تغيرت النفوس؟! أمواج من البشر لا حصر لها، وارتجاج الفوضى يعم كل شيء. قصد عنوان طليقته الجديد سيراً على قدميه، يستطلع ما حوله، ويفكر بها وبنفسه. هل ستعرفه؟!... هل تغيرت كما تغير هو؟!.. والزمن كحدّ الشفرة ناعم باتر. خيبة تملأ صدره، وحياء وعيب يحسهما نحوها. "هكذا شاءت الأقدار": أسهل تبرير يقدمه المحبطون. ولابدَّ مما ليس منه بدَّ.

***

2

يقوم البيت بين بيوت الشارع كالجمعة بين أيام الأسبوع، ليس الأول، وليس الأخير، بالرغم من تميزه، وقف على الناصية يبحث عن أول عطلة في هذا التقويم الحي. "هذا هو" قال في نفسه، صدى الأصوات من الشارع. بيت من طابقين تحيطه حديقة بين بنايات ضخمة وشاهقة، يفصله عما بعده حائط مرتفع خلفه كومة من الأطفال، أحس لدى رؤيتهم بندم جارح لم يعد استدراكه ممكناً. وقف يراقب البيت، ووضح لديه فوراً أن طليقته قد دفعت في هذا البيت بالقدر الذي تهرّب من دفعه للضرائب هناك في تلك الدولة البعيدة وراء المحيط. وتذكر بهيجة أخت طليقته التي هجرها زوجها هي الأخرى، وكان رجلاً بطيء الإحساس بالأشياء ذات الأبعاد الكبيرة، يرسل لها الشموع والكتب الدينية مع شروحاتها، يرعى حياتها الروحية، ويعمل لخير يومها الموعود، إلا أنها من أجل الخبز كان عليها أن تعمل بنفسها. هجاه حينها، وعاب عليه فعله. ماذا يقول الآخرون عنه الآن وهو الذي لم يقم حتى بهذا؟!! فطلبت زوجته الطلاق، وحصلت عليه غيابياً. قدر ومكتوب، والإنسان مسيّر، الحياة خؤونة، وكله إلى زوال. ولم يسبق لرجل أن أحبَّ ذات الناس أو كرههم لا في الدنيا ولا في الآخرة.

طرق الباب. واسترعى انتباهه رقعة مدسوسة بين درفتيه، سحبها، وقرأ: لا أستطيع استقبالك في منزلي. ابحث عني في المكتبة عند الناصية.

تداعى في عافيته، ثقل أشعره بهول جثته على قدميه، واستشرب في فؤاده رائحة الخيانة. زفر بعمق. أولى الخيبات. واضح أنها رسالة موجهة إلى رجل. ماذا توقعتَ إذاً بعد ثلاثين عاماً من الغياب؟ ترى ماذا ينتظره بعدها؟ ما باليد حيلة. لا مكان آخر يذهب إليه. ماذا لو وجدها مع رجل آخر؟ استسلم لأقداره، وقصد المكتبة.

توقف أمام باب المكتبة يقرأ اللافتة، ثم دفع الباب ودخل: مكان نظيف، سقف مرتفع، كتب سميكة متشابهة غصت بها الأرفف، وفي المكان لا يوجد بشر، وقف، تنحنح، سعل، صاح..

وباب في نهاية المكان موارب فيه إغراء دعوة، كأنه يغمز الداخل إلى ولوجه. تقدم بخطوات حذرة، وولجه، سار في ممر اكتنفته عتمة شفيفة، وأضاءته شموع على حوامل. وتعجب مما هو فيه! وصل إلى باب خشبي ثقيل، دفعه، ودخل، ليجد نفسه في صالة باهرة النور: العديد من الرجال العراة المؤزرين بأغطية خشنة مصنوعة من قنب غليظ، يقفون في رتل أفقي. ورجل حليق بدا أكبرهم يوشوش في آذانهم: في اليسرى الدعوة إلى القراءة، وفي اليمنى القراءة ذاتها. وقد احترسوا ألاّ يلامس أحدهم الآخر ولو بطريق المصادفة أو الخطأ. احتله ذهول، وراوده شعور الداخل عليهم في منتصف الدرس. تغشى المكان رائحة البخور المخدرة المقدسة. وراعته رؤية رجلين ماردين وقفا على طرف يطقطق كل منهما بكرباج مجدول يسوط به الهواء مصدراً طلقاته. وفي العمق رجال ونساء وأطفال يشربون الماء الذي يباركه رجل أعور. ويأكلون كعكاً عجن بالدمع. ومن وراء الكواليس ظهر شاب نحيل البنية، جميل الوجه، حسن الهندام، تشع طلته المخطوفة بنور يأتي على دفعات تشبه المد والجذر، يرسم على شفتيه ابتسامة باردة ثقيلة كابتسامة القفل للمفتاح. لتتداح في المكان الفسيح أضواء تتميع وتتشكل مثل قناديل البحار الجنوبية، ليرتسم في المساحة الزرقاء فوق الرؤوس لهب ناري، وتضرب طبول غير مرئية، بدا واضحاً أنها سُخنت على تلك النار من قبل.

تقدم الشاب من الجلادين يقذف من خلفه ظله الأسود الممشط بجمال. فتوقفا عن القعقعة مفسحين له المجال ليقف في الوسط. ثم رفع أحدهم كرباجه، وطقطق به، قبل أن يهمي به عليه فجأة بقوة هائلة، وانتباه دقيق محترساً على أي جزء من جسمه سيلسع الكرباج. وحذا الجلاد الثاني حذوه.

يلسعانه في تناوب دقيق كدقات الساعة، محافظين بأناة على إيقاع تنفسهما. وكان الأول شديد الدقة يلّمع أظافره، بدلكها في الحائط بعد كل جلدة، ويغمض الاثنان أعينهما على إيقاع التنفس كأنهما يخترعان معاً، وبأناة شديدة، الضربة التالية، ويقيسان بكل دقة لمسات نهايتي الكرباجين على الأرض، فيضطر الشاب المجلود لانتفاضة من جسده جديدة لدى كل ضربة، كأن الجلادين يسحبانها منه أو يخدعانه للقيام بها، كما تسحب الموسيقا خطوات الراقص على إيقاعها.

هدرت القاعة بتصفيق تكسر حاداً، ووقف القادم مشدوهاً يتساءل عن سبب التهابهم بالتصفيق، ولم يتضح الأمر لديه إلا بعد عشر جلدات: لقد ابتدأ ظل الشاب ينفصل عن جسمه ببطء، ويزداد انفصاله لدى كل ضربة يعود الفضل فيها إلى المهارة التي تحلى بها الجلادان. كان الظل ينسلخ ببطء لا تخطئه العين بعد كل لسعة تعقبها حركة انعطاف كاملة من جسد الشاب يتعلم فيها فهم المواقف السرية بسرعة، حتى انفصل ظل الشاب تماماً عن جسده، وتدحرج من خلال الدرج، وانتصب الشاب معمّداً بكل كبرياء يغادر القاعة مشفوعاً بصيحات الإعجاب والموافقة.

لم تكن طليقته، التي ما ولج إلاّ للبحث عنها، في تلك الصالة مع أولئك الصائحين. فانكفأ على أعقابه يروم الخروج بحثاً عنها. سار في ممر طويل آخر بدا أشبه بالصباحات المملة المتجمدة في شوارع مدن بعيدة، وخرج إلى الشارع. إلا أنه أضاع الطريق مرتين، محاولاً في كل مرة العودة إلى الطريق القويم ضمن معادلة آمن بها وتعلمها: أن يضطر نفسه للذهاب لزاماً في الطريق المعاكس للاتجاه الذي ظن أنه يجب أن يسير به. ليجد نفسه أخيراً أمام بوابه،

ولجها، ليصبح في قاعة عريضة، نصف مظلمة، فتطأ قدماه على الدرج شيئاً مخاطياً أيقن أنه دم، وفي الدم كان ظل الشاب مكوماً.

هكذا فهم أنه باب يتواجد في القاعة ذاتها التي توجد بها قبل قليل وقد غرقت الآن في ظلام بهيم، خاوية كأذن طرشاء، يضيء في قعرها باب غرفة تذكر أنه وضع بها معطفه عند الدخول. اقترب منها، فرأى الشاب الذي جلد قبل قليل يترأس اجتماعاً حوى أناساً توضح في وجوههم الغش والوصولية.

نظروا جميعهم إليه باستغراب. وتابعوه بنظرات خرساء، وهو يأخذ معطفه من المشجب، وقد توقفوا عن عملهم.

. لم نرك قبل الآن. أين كنت سابقاً؟

واستدار الشاب، الذي بدا واضحاً أنه عميد هذه المؤسسة، نحو فتاة، نهضت فوراً، ودون أن تتكلم سارت إلى جانبه.

ـ دعني أدلك إلى الطريق . قالت. وقد بدا واضحاً أن المجتمعين ما أرسلوها بصحبته إلا للتأكد من ذهابه. وفي ظلام الممر، وقبل أن يخرجا سألها:

. ماهو الهدف مما رأيناه وحضرناه اليوم في تلك القاعة؟!...

. لماذا نفكر؟...

. أولا تفكرين؟!!..

. إطلاقاً. واعلم أن الفكرة المرسلة من الغرب ستجد أرضاً لها خصبة في الشرق. والفكرة المرسلة من الشرق ستجد لها أرضاً على الجهة الغربية، على الرغم من أنهما لن تلتقيا أبداً. أسألك هل يمكن للراعي أن يُدخل أحداً، إلى قصر السلطان؟! تقول لا يمكن. اعلم إذاً أن راعي الأفكار لا يمكنه أن يرفع أحداً إلى السماء. فلماذا تفكر إذاً؟!!

تركته وحيداً أمام باب المكتبة، وغابت.

عاد إلى بيت طليقته، شاعراً أنه بات في موضع أعلى عما كان عليه قبل إسراعه إلى تلك الجهة. طرق الباب. ففتحت ووقفا ينظران إلى بعضهما بعضاً في ذهول دون أن ينبسا. هل كانت تعلم بحضوره يا ترى؟! لقد كبرت، وترهلت، وشاب التماع عينيها ضمور البريق الذي خبا. أدخلته غرفة اكتظت فيها الرفوف المليئة بشكلين مترفين من الكتب: بعضها مجلد بقماش صوفي أخضر مزين بالفضة، والآخر بقماش صوفي أحمر مزين بالذهب. سألها ما هذا؟ قالت: إنه كتاب التعليمات للملّة المستحدثة التي رأيتَ أفرادها قبل قليل. هناك نسخ حقيقية صحيحة، وأخرى مزيفة غير حقيقية كُتبت بصابون نابلسي. فتذكر عادتها القديمة حينما كانت تقسم بالصابون عندما لا تنوي تحقيق وعودها.

وقال لنفسه: إذاً لم تعرف الفارق بين الأعلى والأدنى اسأل المرأة، وإذا لم تعرف الفارق بين الحب والكراهية اسأل النهر.

دخلا غرفة أخرى، ووقفا ينظران إلى بعضهما بعضاً من دون حراك، ينتظر كل منهما الآخر ليرمش أولاً، ثم انفجرا ضاحكين، لم يتحدثا عن الماضي، ولا بدت أنها تعجب من قدومه. لقد سمنت وترهلت جداً حتى اضطرت إلى فتح فمها لتسمع ما يقال. واضطرت إلى حمل ساعتها على سبابتها فانغرزت في لحمها حتى لم تعد تستطيع انتزاعها. وصارت مثل السمكة تعود كل حركاتها إليها، وتمتمت بأشياء حسب أنها تعتذر له بها عن حوادث المكتبة، إلا أنها كانت تعتذر عن سمنتها:

ـ سمنتُ عندما امتلأتُ بالكراهية نحوك. ففي الإنسان يوجد حب بالقدر الذي تفسحه الكراهية له، كما يوجد في وعاء النبيذ مكان للماء بالقدر الذي شرب منه النبيذ، وإذا كانت الكراهية تفعل كل هذا في الأعماق فإن الحب يفعل

العكس على السطح.

بدت كرجل كان وسيماً في زمانه، إلا أنها لم تبد كامرأة أبداً، تذكر ثدييها النمشيين كبيضتي أوزة، يراهما الآن مسطحين مهدلين على جسد مكتنز حتى لم يعودا يظهران. لم يتعاتبا. ولم يذكر الماضي، ولا أحب الإيغال به، كأنهما يرغبان العودة إلى أيام التعارف الأولى.

. تعال نلعب لعبة حكايات الأولاد في المدرسة.

. كيف؟...

ـ هي لعبة نطلق فيها اسماً للحكاية، ثم نبدأ من آخرها، فيحكي كل منا جملة أو جملتين أو ثلاث... نتناوب الكلام، حتى نصل إلى حل العقدة الشبيهة بكرة من الصوف التي تملك للحظة لونك، وللحظة لوني، اعتماداً على الجزء الذي نستجليه منها...

. ومن الرابح؟

. الرابح من يحرف الحكاية إلى سراديبه أفضل.

. وماهي الجائزة؟...

. ينفّذ الخاسر كل مايطلبه منه الرابح.

. أي شيء؟!..

. أي شيء..

جلسا يلعبان. يدسُّ كل منهما للآخر تفاصيل من الحكاية يضلله بها، وهما يحتسيان القهوة. ولاحظ أنها ترتكب أخطاء لغوية حينما تنفعل أو تتهيج. فتساءل في سره هل أصبحت ثقافتها سطحية إلى الحد الذي لم يعد بإمكانك فيه أن تتقع جواربك في وعائها؟!!... وحينما ربح في النهاية قالت:

. على أمثالك تقع أعين النساء والشرطة. أين كنت حتى الآن وماذا فعلت كل هذا العمر؟!!

ففهم أنه قد عبر مرحلة الخطر، وأنها تسأله عن أمرهما المشترك ومصيرهما. صمت مطرقاً. فقالت:

. اعلم ما يدور بخلدك. هما أمران لا ثالث لهما.

. صحيح. كيف عرفت؟!!

. الأول هل امتلكني رجل غيرك؟ والثاني: عن سر ما رأيتَ في المكتبة التي دعوتك إليها.

. أجل. أجل. صدقت.

وأيقن فوراً أن الحدس أحياناً أهم بكثير من العقل.

. أما الرجال فقد فُطم جسدي عليك، ولم يملكه قبلك أحد ولا بعدك. وأما عن المكتبة فهم معتنقو المفاهيم الحديثة. وهو أمر لا علاقة له بالأديان إنما بالأفكار. أمور كثيرة تغيرت في غيابك.

. والكرابيج والجَلد، وانسلاخ الظل؟!!

. اسمه التطهير لقبول الجديد.

. هل أصبحت واحدة منهم؟!

. لن أجيبك قبل أن تقرأ الكتابين الأخضر والأحمر وتعرف أيهما الصحيح وأيهما المزيف. بعدها نتكلم.

. ما رأيك أن نعيد زواجنا؟!

. جدوى الزواج الخلف، ونحن كبرنا، ما رأيك أن نتبنى غلاماً؟!

. نتبنى غلاماً؟!!..

. لا أريد طفلاً ناضجاً، فالأطفال الكبار ليسوا مريحين للتبني. إذ لا يمكنك أن تحتفظ لهم بجرعة ماء في أفواههم. سيخدعونك قبل أن ترتب وضع قدميك.

. تريدين وليداً صبياً، إذاً!

. شيء من هذا القبيل.

***

. 3 .

أعاد ارتباطه بها كزوجين، وتبنيا طفلاً جلست تناغيه، وجلس يقرأ الكتابين: ذلك المخطوط بالحبر وذلك المخطوط بالصابون، دون أن يعلم أيهما الحقيقي وأيهما المزيف. حتى إذا أوغل بهما راعه ما يرى. لقد كانا يتكلمان عن الأمور ذاتها في البقاء والتطور، بلغة فاحشة، وبلاغة مرعبة، إنما كل على طريقته، بشكل تنافرا فيه إلى حد البغضاء واستحالة التلاقي، وكل يبرز براهينه وحججه. حتى أحس في النهاية أنه أمام أمرين: الأول شعور بالمقت شديد. والثاني استحالة فهم الحقيقة كاملة إلا إذا قصد الشيخ الحكيم في البلد البعيد. جفاه المنام، وندر طعامه حتى صار ينسى اللقمة في فمه، واحتله الكدر. تراقبه زوجته رامشة بجفنيها السفليين للأعلى مثل طير.

***

. 4 .

مضنياً كان الطريق وشاسعاً، والطرق لا تبدأ ولا تنتهي. تلقفته في البراري، ولفظته في القفار، حتى هدّه التعب. واستفحل في عافيته خواء الروح. وعششت في شعره بذور القنب والغبار فغدا ككتلة اللباد يقرص أذنيه ويحزُّ الجبين، مسافراً على ناقلته في طرق وعرة، ومسالك متشعبة نائية، حتى بدا أمام ذاته كإنسان يدب وليس حياً، كأنما يحمله مخلوق آخر ليس إنساناً وليس حيواناً، بل هو شيء منهما، ككائن تسلقته طحالب مخاطية، وتراكبت على جثته أظافر معقوفة وهوام عتيق. نظر إلى البحر، وفكر بضرورة الهبوط إلى الشاطئ يتنفس الملح والزبد، ويشرب من اللجة هناك حيث تتصارع حشائش البحر وأعشاب اليابسة. حثَّ ناقلته، وفرك ببصاقه عينيه، وهو يسدل رأس الحيوان في نبع. ورأى صندوقاً خشبياً وضع بعرض الجدول كجسر موثوق يمكن العبور عليه، وقد رقد به عجوز هرم، عتيق كفكرة التكوين، التف حول نفسه كبوز خف قروسطي، بوجه صدئ تغذّى عمره على قمح أسود، وحاجبين أبيضين كثلوج كانون. وقبل أن يحييه، بادره بصوت وشت فضاءاته بأنه لم يتعلم الكلام على اليابسة:

. حتى أنتم هناك لا تعجنون الخبز بأقدامكم. ولكم أسبابكم بالطبع، أعرف لماذا جئت ولطالما انتظرتك طويلاً.

انتصب بهمة رمح، وسار أمامه مشيراً إلى حديقة صغيرة بمقدار خرجين من التراب زُرعت بطريقة عجيبة: عباد الشمس والبابونج والدراق، والزنبق واللحلوح والرمان، الحبق والمن والنارنج، نمت كلها متسلقة هامات بعضها بعضاً. الورد مع الشوك والثمر، الحشائش والتوابل... حتى انبعثت رائحة حريفة شابهت رائحة الحنة والزعتر.

. هذه حديقتك. وعلى كل إنسان أن يمتلك مثلها. أرعاها لك منذ عقود خمسة، مذ جاء أبوك إلى هنا وزرعها. لقد عرفتك من لهجه بذكرك دائماً قبل أن يزرع هذه الحديقة ويغيب تاركاً يتيماً، هل كان يستشف الحكمة وهو يقول: أقذف

في بطن الأرض ببذرة لا تكاد ترى، كنطفة في رحم، تصبح جنات وظلالاً يستفيء ويأكل منها القاصدون؟!

حتى إنك لن تجد نبتة إلا ويبدأ اسمها بحرف من حروف اسمك الذي سماك به: عبد الرحمن. فالعين عباد الشمس، والباء بابونج، والدال دراق.. إن اسمك المزروع هنا. كل أفكارك ورغباتك وسلوكك زرع وأزهر ونبت مثل الشوك أو مثل الورد. وبأنواعها وروائحها يمكنك تبين أعمالك الخيرة أو المشينة، كلماتك وتصرفاتك. واعلم بأن العمل الصالح شوك في جنب صاحبه كقابض على جمر، والعمل السيء زهرة لها رائحة تجذبك لتقتلك ببطء. واعلم بأن الخير تلاحقه البشاعة، والجلال يلاحقه الشر. وهكذا بالنباتات عرفتُ دائماً ماذا تفعل وكيف تشعر.

صمت العجوز، وارتجف الجلد العتيق على جبهته كمن يطرد أفكاره من داخله.

. ما أجمل قولك. لكنني ما جئت باحثاً عن أبي وما فعل.

ـ الأب رمز يا ولدي، وهلاكك في عدم البحث عما يعنيه. لقد ضللت طريقك مرتين: مرة حينما هجرت وطنك وزوجتك وسافرت. ومرة حينما أردت أن تصبح الرجل الأول في عمل مشبوه ببلاد غريبة.

. ما جئت إلا لأفهم حقيقة الكتابين فأتبين الفكر الجديد الذي شغل بعض الناس من حولي.

. لقد احترف الناس تكرار الأخطاء يا ولدي، وبجّلوا قولات كانوا قد سفّهوها.

وردد، قبل أن يستدير ويغيب، قوله تعالى: ﴿ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة ولا يزالون مختلفين﴾.

أكمل الطريق مشغول الفكر بما سمع، تتفتح أمامه حيرة تتوالد من أسئلة. ما أكثر الأمور الجديدة بانتباهنا لولا انغماسنا في أمور عابرة. وابتدأ يشعر بخيبة لم يحسها قبلاً كصاحب ثأر تخلى عن إنجاز مهمته. فسار حتى وصل إلى الشيخ الحكيم. وقبل أن يبادره السلام سأله:

. هل جئت باحثاً عن الحقيقة يا ولدي؟

. أجل. أجل. كيف عرفت؟!

. سأشرح لك، إذاً ماذا حصل لوالدك بالطريقة التي حصل بها. وستفهم لماذا لم يحصل ذلك بطريقة أخرى. فعلى الرغم من أننا جميعاً أولاد دموعنا، وأن الدموع دائماً أكبر سناً من الإنسان، إلا أننا في كل ما تبقى نقسم إلى قسمين: نوع يحبون الأخوة أكثر من حب الجدران، فيطبخون على نار مشتركة، بقدور مشتركة، تحت مداخن كبيرة يمكن أن يسكن فيها الإنسان. يعيشون معاً، يستزرعون، ويقيسون بمصير واحد مشترك أكثر مما يفكرون بالذاتي والآتي، تربطهم الأخوة أكثر مما تربطهم الأسوار والحجارة. نوع آخر الجدران والمصاطب أكثر من حب الأخوة، يطبخ كل لنفسه بوعائه وصحنه، يزرع ويجني المحصول لنفسه، يعيش كل منهم بمفرده كما في الصحراء، ويربطهم حب الجدران والحجارة أكثر من حب الأخوة. والخلاف بين النوعين يا ولدي كبير، فليس سواء أن تنتسب إلى برج الحمل أو برج الجوزاء.

وفي السنة التي حملت فيها الطيور بيوضها في الهواء، انتُخب أحدهم مديراً للمدرسة الوحيدة هنا، وكان ممن يحبون الجدران والمصاطب أكثر من حب الأخوة، وكان رجلاً ماهراً يعمل بكلتا يديه في الوقت ذاته، بإمكانه أن يصبَّ الزيت باليسرى والماء باليمنى في وعائين مختلفين دون أن يختلطا، يجيد الطبخ، ويحب لحم الغزال. ويزرع الأشجار في صفين على طول الطريق محترساً في الوقت ذاته أن يزرع معها ظلالها المستقبلية بشكل تقع فيه على الطريق حينما تشتد نار الشمس. وكان قوياً يمكنه ربط قرون ثورين معاً برباط واحد. يحب طرد الشر من الحقول إنما دون أن يترجل عن سرجه.

وكان عالماً تكلم لغات عدة، وألّف قاموس آهات الأدعية الدينية، وكان يردد مقولته الدائمة:

"السماء للطيور والماء للسمك"، وتصرفات الإنسان يا ولدي أشبه باندفاعات عروق الدالية ترسل نهاياتها في

الوقت الجيد والوقت السيء، وقت الصحو ووقت المطر، وقت الجفاف ووقت الفيضان، دون أن تعلم هل ستوجد تلك النهايات في صقيع قاتل أم في شمس دافئة. وقد عاش المدير في زمن حب الأحجار أكثر من حب الأخوة. لهذا عندما جاءت لحظات توقف حب الأحجار، أقصد عندما جاءت الحرب، اضطرب، واضطر إلى دفع الثمن الباهظ لما أحب. وما أزال أذكر يوم جاء القائد الصهيوني مع بعض مساعديه، وجنوده يسأل عن أبيك المجاهد الهارب، ومع القهوة التي صنعت خصيصاً لهذه المناسبة من عَرَقِ التين جرى الحديث التالي:

. هل تأتي أيها القائد من اليابسة أم من البحر؟ سأل المدير.

. لماذا تسأل أيها الأستاذ؟

. إذا كنت قادماً من اليابسة علينا إضافة بعض نقاط الماء إلى كأس العرق. هكذا يُشرب العرق عندنا. أما إذا أتيت من البحر حيث لفحتك الشمس وسلّمتك الأمواج للريح وقد أتيت من بلاد بعيدة فعلينا عمل العكس: إضافة العرق في كأس الماء.

لم يعلّق القائد على قول المدير، إنما وضع عدة نقاط من العرق في كأس الماء وشربه. هكذا علم المدير أن الأمور سيئة، وأن القائد جاء من البحر والبعيد. وهاهو يتقدم ملتمساً منه الصراحة:

هل يخبئ في مدرسته ثواراً هاربين؟ وعندما قلتُ لا يوجد، وصمتَ المدير، نهض القائد وانتظر لحظة حتى سال احمرار وجهه الكثيف داخل أذنيه ثم قال:

. إنها الحرب، وفصل البقاء. وما نحن إلاّ طليعة جيش كبير، فإذا لم ألق منك جواباً صادقاً سآمر الجنود بتفتيش المدرسة حتى يجدوا الهاربين. وإن خبراً لدينا مؤكداً يفيد بوجودهم هنا. وحتى تعرف أنني أعلم أخبرك بأنهم ثلاثة تسببوا بخسارة فادحة لقواتنا حينما قتلوا ضابطاً من قادتنا. واعلم أنه في حال عدم تسليمهم لنا سآمر بحرق المدرسة وتدميرها. وعليك أن تقرر.

هكذا حكم الموقف حب المدير للحجارة، وكان ذلك سوء طالع أبيك.

قطع الحكيم حكايته وهو يستخرج من صندوقه وعاء زجاجياً قدمه لعبد الرحمن، الذي لمح في الصندوق كتاباً أخضر مزيناً بالفضة. وقبل أن يسأل بادره الحكيم:

. هذا عسل جمعته النحلات من حديقتك، خذه وجرّبه، قد ينبئك بشيء مما فعلته وما يجب أن تفعله.

واستبدل الحكيم وضع عكازه لتأتي النهاية الأرفع إلى يده. جعّد جبينه، وطرد أفكاره، واستدار مغادراً، فالتمع من خلفه غبار ذهبي كجوز مطحون يشير إلى آثار دعساته وهو ذاهب، وابتعد حتى فرّق الماء بينهما. فشعر عبد الرحمن بأول بوادر الحمى تدب في بدنه، ومن دون أن يتلكأ اتجه إلى بناء المدرسة. نظر إلى الشمس، وفكر كيف تبقى نظرات الإنسان مسافرة أبداً نحو الشمس، حتى لو أصبح جسده ميتاً. فلكي تصل نظرة الإنسان إلى الشمس تلزمها آلاف السنين.

وصل المدرسة، فلم يجد فيها أحداً، فقرر المكوث حتى يستجلي الأمر. وهدّه التعب من سفر عظيم فنام. وفي المنام رأى حلماً صحيحاً متكاملاً، مثل كأس، وحينما استفاق أيقن أن الحلم الجميل كلّفه أكثر مما لو كان قد قلق الليل بطوله. لقد استطاعت الحمى، بينما كان نائماً بسلام، أن تفعل فعلها الرهيب بكل هدوء، ونظر إلى الشمس التي ابتدأت تشرق، وأيقن أنها تسير دائماً من حالة الموت إلى حالة الولادة. في تلك اللحظة دخل رجل ضخم في ملامحه بلاهة وغلظة، وفي إطلالته صدأ. وقف أمامه، وانتزع قبعة حديثة لها ريشة تزينها فبدا حليقاً، ضخم الجثة، صارماً. وقال:

. علمت أنك جئت تبحث عن أبيك.

نظر عبد الرحمن إليه وقد جلس: كانت له أظافر مدببة صلبة تنشر من حوله رائحة جنهمية كريهة، بأسنان مائعة

تؤلم طيلة العمر حتى الممات. يشخر ببطء من دون انقطاع، ويصدر صوته ارتجاجاً مريضاً خفياً كأنه صادر عن قعر جسمه الضخم، باهتزازات كأنها آتية من بعيد، من تحت الماء، كصياح ديوك غرقوا منذ زمن يوقظون يوماً مختبئاً في قعر رئتيه وكبده، وقد انتشرت حول رأسه أسراب من الذباب الأزرق مثل غيمة، تزُنُّ كالنحل، وتحيط رأسه مثل تاج مقدس. وقد فتح على ثيابه ثقوباً عميقة كنوافذ عينيه البقريتين. تنمو أظافر قدميه خلال سيره مخترقة جواربه فتخدش الأرض بصوت زاحك يقشعر منه البدن. ينتع رجلاً يسرى عرجاء بدت وقد بال عليها عرق غريب، يختلف عن عرقه، ويختلف عن العرق الذي بال على رجله اليمنى، فتتداعى من طيفه روائح نتنة شابهت روائح تحت إبطه الأقوى من نتن المستنقعات. حتى قضقض العرق الحاد المالح خطوط رقبته وحفرها وعشش تحت الإبطين.

. أسألك إن كنت قد أتيت باحثاً عن أبيك عندنا نحن أصحاب الكتاب الأحمر المزين بالذهب.

كان يتكلم كمن يرفع لسانه عن الأرض لدى كل كلمة ينطقها، وكأنه يعيش ويأكل ويتنفس وينام بجهد كبير مرهق، كمن يبني أهرامات في مكان ما بداخله.

. لم يُقتل الجميع في هذه الدنيا، ولا كل من في الصحراء نجوا.

قال وانحرف. وحينما لم يلق جواباً أضاف:

. حينما جاء أبوك إلى هنا كان الفصل شتاء زمجرت فيه رياح عاتية تطير من هولها الثياب عن الأبدان لتلسع اللحم فيؤلم العظم، وفي طقس كهذا أفرد أبوك ورفيقاه معاطفهم وجلسوا. لقد استقبلناهم وآويناهم وأكرمناهم كأي زائر غريب. وقد أحضر أبوك معه، إضافة إلى بندقيته، لحيته الكثة وقد شابهت صوفاً وسخاً، وعِمّة اعتمرها، وصوتاً له اتساع بحيث لا يمكنه أن يسبقه. وانضم إلى طريقتنا في العيش من دون صعوبات تذكر. وكان يصب الشاي ويضع بداخله وريقة من نبات العُطْرَةِ. ويغلّف الكأس بورق دالية ذات عنب أسود. وقد بدا أنه مهتم بالنبات الذي قيل إنه كان يقطفه مغمضاً، ويزرعه مقرفصاً، في حديقته الصغيرة هناك بجانب النبع، وكان يغني، لقد كلفه صوته الشجي غالياً. هل عرف القائد الصهيوني مكانه من صوته! يجوز. وإلا كيف علم أن الهاربين الثلاثة هنا؟!...

أخمّن ولا أجزم أنهم قد فتنوا عن أنفسهم بصوت أبيك الشجي من غير أن يشعروا. هل تغافل أبوك عن حرصه حينما صاح:

. غبي ابن غبية من يرهبه الخوف فيفرّط في روحه من دون أن يدري.

لقد فتح حنجرته على اتساع صوته حتى سمعه الطرشان وفهموا، وماكان أمام المدير إلا أن ينتقي مختاراً مابين المدرسة الوحيدة الأثرية العظيمة القيمة وبين الهاربين. فماذا تعني حياة رجال ثلاثة بالنسبة إلى المدرسة وعظمتها؟!! ومع ذلك لم يرشد المدير القائد إليهم بلسانه، إنما فهم القائد الصهيوني ذلك من نظرة عينيه وقد رمشتا من خلال نقرته مشيرتين إلى المدرسة. وما فات مات، ونحن أولاد اليوم. تصالحنا مع الصهاينة، وبدأنا التطبيع معهم. لقد أطلقوا علينا اسم المطبّعين كوصمة! تصور هذه الحماقة!!

في تلك اللحظة دخل الشيخ الحكيم، ووقف ينقل بصره بين الرجلين، قبل أن يضع أمام عبد الرحمن صرة معقودة، حلّها، فوجد فيها سترة أبيه وعمّته وبندقيته، وفي الجيوب الداخلية خصلات من شعره مع رقعة كتبت عليها قبل كل تلك السنين: "حينما يشرب أحدكم شايه فليضع وريقة عُطْرَةٍ فيها ويتذكرني. ولا تندموا على شيء إنما اتبعوني".

. حينما دخل القائد الصهيوني وجنوده المدرسة، لم يجدوا أحداً، فخربوا الجناح الجنوبي ودمروا المدرسة التي أعدنا بناءها فيما بعد. ثم اتجهوا إلى الغابة، وسمعنا طلقات نارية كزخ جهنمي. هل تمَّ القبض على الثوار أم أنهم استشهدوا، لا ندري . قال الشيخ الحكيم . وأضاف: ما يحصل يا ولدي يشبه حكاية القطة الشرسة: تقتل تسع حيات، إلا أن العاشرة تقتلها. أما بشأن الكتابين، الأحمر المزين بالذهب، والأخضر المزين بالفضة، فهما دليل الناس اليوم، لقد ظلت الأكثرية تقرأ الكتاب الأخضر المزين بالفضة باقية على العهد والثوابت، واتجه البعض ممن يسمونهم هواة التطبيع

ودعاته إلى الكتاب الأحمر المزين بالذهب، يحملونه بالمقلوب حتى يتعرف الشيطان عليهم فلا يرجمونه بالحجارة. وعليك أن تقرر.

. وماذا حلَّ بالمدير؟..

. جن، قبل أن يذهب إلى تركيا ليعمل سائساً عند رجل دونمي، ويقال إنه يمسح أقفية الخيل بعد تبرزها وهو ينشد: "لو لم يكن فمك أخرس لما كان ولائي أطرش". ويشعل شمعات ثلاثاً لكل منها لهيب مختلف من شدة رعبه حتى لا يفطس من النور المخصص للآخرين. ويبتاع كل عام ثلاثة صناديق نعشية يدهنها بالأسود وينام بها على التوالي.

. رباه ماذا حدث وأي منقلب ينقلبون؟!!...

. ﴿ومن حولكم من الأعراب منافقون من أهل المدينة مردوا على النفاق لا تعلمهم حتى نعلمهم سنعذبهم مرتين ثم يردون إلى عذاب عظيم﴾. صدق الله العظيم.

. صدق الله العظيم.

وابتعد الشيخ الحكيم حتى فصل الماء بينهما. حمل عبد الرحمن صرة أبيه يقظاً، وعاد يمعن التفكير في كل شيء.

❑❑❑

النـهر

قصة: سهيل الشعار

-1-

وأنا صغير، كان إلى جانب منزلها القديم نـهر، نـهر طويل كحزن أمي، وعريض كثعبان أسطوري.

كان النـهر يسقـي مزارعنا، وبيوتنـا، ويروي أفواهنـا العطشـى.. ورغم ضخامته واتساعه، جاء فصلٌ من فصول السنة ليحوله إلى قطعة واحدة من الطين الجاف.

لم أكن لأصدق في يوم من الأيام أن هذا النهر العظيم سيجف وينتهي إلى ما تراه عيناي الآن. بكيتُ وحيداً داخل غرفتي، حبست نفسي طويلاً، إلى أن جاء صباح بارد فتحت فيه عمتي باب الغرفة ودخلت.

حاولتُ إخفاء حزني ويأسي، فقد حرمني جفاف النهر متعة السباحة واللعب...

قالت عمتي وهي تنظر من النافذة نحو النهر:

لقد تمادينا في هدر مياهه، وهاهو يعاقبنا على أعمالنا السخيفة، غير المبالية، كل شيء لا نحسب حساب نفاده سينتهي في يوم ما، ليجعلنا نأكل أصابعنا ندماً، يجب أن نفهم بأن لا شيء يدوم.

-2-

أحياناً، كانت ساقية ضعيفة تظهر فجأة في مجرى النهر، فنرقص من الفرح، ونقفز –نحن الأولاد– متسابقين إليها.. وهناك، في الجهة الأخرى بعيداً عنا، كانت العصافير تشاركنا عرسنا، حتى الكلاب والقطط والجرذان، كانت تقف جنباً إلى جنب أمام الساقية، كأن الماء وحّد بينها ومحا عداواتها المتأصلة فيها منذ سنين..

نقفز.. لنأخذ نصيبنا من الماء، نرشق به وجوه بعضنا.. ونظل نفعل ذلك حتى تتحول الساقية إلى خيط رفيع، بالكاد يبلل رؤوس أصابعنا الطرية، فتذعر القطط والكلاب، وتطير العصافير هاربة من حماقاتنا، عندها نقف نتأمل وجوهنا المبللة، شاعرين بغصة حارقة، مؤلمة تكاد تخنق حناجرنا الصغيرة.

-3-

إلى جانب بيتنا القديم نهر طويل، لكنه جف من سنين. وذات صباح، كنا نلعب في مجراه الواسع، فصاح ابن عمتي فجأة:

تعالوا يا شباب.. بسرعة..

هرعنا.. ورحنا نتسابق..

وعند إحدى حواف النهر، كان هنالك بقعة ماء، لم تجف بعد، فقد تحول مجرى النهر منذ جفافه إلى حاوية كبيرة ترمى فيها ما تلفظه حاويات الجيران من علب فارغة، وأكياس نايلون وعلب كرتون.. ومياه آسنة.. بقعة ماء آسنة لم تجف منذ الصباح. وهذا يعني أنها كبيرة جداً... وأنا أركض مع رفاقي تذكرت عمتي..

كانت عمتي نصف مهبولة، لا مبالية، تأكل كثيراً، وتقعد أكثر لا أتذكر من تاريخ حياتها إلا هذه الجملة:

لا ترموا بقذاراتكم في النهر، فقد يأتي يوم ما ويجف.

ولا أدري وقتها، لماذا ازدادت قناعتي بإمكانية حذف النصف تلك، ليحل مكانها عمتي المهبولة، فكيف سيجف النهر إذا أضفنا إليه أشياء عدة؟ مهما يكن من أمر فلن تصل الحال إلى مرحلة الجفاف، خصوصاً مع نهر طويل وعظيم كنهرنا.

وأنا أركض الآن مع رفاقي، لا شيء يحزنني أكثر من ظني في تلك المرحلة من طفولتي المبكرة بأن عمتي كانت مهبولة، والعكس هو الصحيح.

لقد رحلت عمتي منذ سنين، ومنذ عدة سنوات جف النهر، ليظهر في قاعه جثث الأوساخ، من أكياس نايلون وعلب فارغة.. لقد هربت المياه وبقيت قذاراتنا.

4-

وصلنا...

كان ابن عمتي يقف مدهوشاً، محدّقاً.. وعند البقعة الآسنة التفّت أفعى غليظة على جرذ كبير محاولة ابتلاعه..

قال أحدهم: لنهرب يا جماعة.

صاح آخر: لا .. تعالوا نقتلها.

قلت متلعثماً: قد تؤذينا..

ردّ ابن عمتي، وقد شرعت الدهشة تهرب من وجهه:

قالت لي أمي -يقصد عمتي المهبولة- إذا كانت الفريسة عالقة في فم الوحش نستطيع بسهولة قتله. والقضاء عليه، المهم ألا نتردد أو نتأخّر.

قال ذلك وقفز بسرعة إلى جانب الأفعى التي راحت تتلوّى، زاحفة بهدوء. متراجعة إلى الخلف، مقلصة عضلات جسدها كأنها ترقص..

وفي غضون لحظات، استطاع أضعفنا قوة -ابن عمتي- أن يقتل الأفعى بأعصاب باردة كأنه يقتل نملة...

❑❑❑

لَولبَ

قصة: مفلح العدوان

يهزّه...

يذوي لحظة ثم ينتصب بشبق فيعلو نبضه... يزداد قلقه، فيوقظ كل الجوارح لكنها تتشنج فلا تستطيع التحكم بإرادتها... يعصف الريح فيخلخل ثبات الرؤيا وينفي استقرار الحواس.

-(يا إلهي ما الذي أقلق القلب؟!).

هجس بهذا السؤال وهو يراقب رعشة يده إذ تقلّب دفتر مواعيده بينما نظره لم يعد يرى الكلمات، وصارت صورة واحد تُرسم على كل السطوح التي تنتصب أمامه.

..كانت أنثى!!

قلّب الدفتر أكثر من مرة لكن بلا جدوى... ترى أي مواعيد ستُنجز إن عاثت الأنثى بروحها في صفحات الوقت؟!

كانت أمامه مغلقة بالعمل حتى سنين بعدد أذرع أخطبوط أسطوري، وكان يهذي دائماً وهو مرتبك من هذا الكم الهائل من اللهاث الذي يجب أن ينجزه خلال أيامه المعلّبة في هذا الدفتر المتقوقع أمامه: (وي لهذا العمر، إنه لا يكفي... لا يكفي أبداً!!).

عدّ على أصابعه وهو يراوح بعينيه بين قلبه المختفي تحت قميصه وبين الدفتر البارز كالفضيحة... وكان هذا ينتظر وذاك ينفطر بينما فكره يحاول المواءمة بينهما في حساباته...

هزّ رأسه وهو يتحدث لروحه: (كان يجب أوّلاً أن يتمّ اختصار أشهر الحمل في رحم الأم، إنها أيام تهدر بلا جدوى، ثم لا بدّ، ثانياً، من تجهيز برنامج لاختصار سنوات الحب والطفولة... نعم، فالعمر لا يحتمل كل تهريج الصغار وعبثهم غير المسوّغ...). حرك إصبعه الثالث في محاولة لاختصار مراحل أخرى من العمر حتى تتسع سنوات الحياة في دفتر مواعيده لكل خططه والتزاماته لكنه تفاجأ بإزعاج نبض قلبه له في حساباته الجديدة!!

تذكر قلبه... وتذكر أيضاً تغيّر سير نبضه وسرعته وقلقه الدائم وتلك الصورة التي صارت تأخذ حيّز الأشياء حوله وتشغله من حاسوبه ودفتره وحساباته...

كان قد نسي قلبه منذ سنين حتى إنه في الأشهر الأخيرة كان ينظر إلى الجهة اليسرى من جسده بخجل وازدراء!!

التفت إلى صفوف الكتب على الرفوف أمامه، حاول أن يتحرك باتجاهها لكنه وجد الحاسوب أقرب منها... كان يربض كعصفور على قفص مكتبه، ففضل أن يستخدمه لمعرفة أسباب التغير والقلق في الجبهة اليسرى من صدره... ضرب على أحد الأزرار فتداعت الكتابة على الشاشة، ثم كتب مستفسراً عن القلب فرد عليه الحاسوب بالسؤال: (القلب

مضخة لاستيراد السوائل الملونة ثم تصديرها لباقي أجهزة الجسد... إذا كان هناك خلل ما فأعطني الأعراض أعطيك سبب العطل!!). ابتسم، وبدأ يكتب قلق نبضه على شاشة الحاسوب، ثم حين أنهى انتظر قليلاً فأجابته الآلة: (إنه مرض قديم،واسمه الحب!!). كانت أحرف الإجابة كبيرة فالتفت حوله خوف أن يكتشف أحد حالته فيفضحه في المدينة... شعر باضطراب أكثر فأغلق الحاسوب بغضب وأظلمت الكلمات فجأة!!

ضرب جبهته بيده وهو يهذي بهستيريا: (ما الذي يزجّ الأنثى كفرض الموت إلى حياتنا؟! كيف لنظرة أو بسمة أن تغيّر إيقاع الحياة هكذا؟! الأنثى مؤامرة، وُجودها يعني تهميش الحاسوب والمواعيد والعمل، والتفرغ لها بأن تعود بدوياً كما أرادتك الصحراء، وهذا ليس طغياناً منها بل هو ضعف القلب، إذن فالقلب مؤامرة وربما الحب مؤامرة أيضاً!!).

أراد أن يعود إلى آلته ليسألها عن أصل المؤامرة، لكنّه آثر أن يستشير طبيباً في حالته هذه... رفع سماعة الهاتف وبدأ دَلق الأرقام في حنجرة القرص وهو يتابع دورانه، لكنه شعر بالدوران الأكيد وأحسّ بالغثيان وبرغبة في التقيؤ!!

تحامل على نفسه، وأكمل الأرقام حتى رد عليه الطبيب من الطرف الآخر...

تحدّث معه واصفاً له حالته حتى غثيانه الأخير، وبسرعة جاءه الرد فاهتز رأسه وأحسّ بكل سوائل جسده تفيض من فمه... رمى السماعة وركض ليغسل قذاراته وهو يهذي غير مصدق ما حدث: (إنه الحمل... إنها أعراض الحمل!!).

عاد واضعاً يده على قلبه بينما نظره مركّز على دفتر مواعيد عمره، وهو يستعيد بذاكرته، مرة أخرى كلمات الطبيب: (قلبك سليم... والنبض الشديد هو حركة جنين الحب، أما الغثيان والدوار فهي أعراض حمل هذا الجنين)... وقال أيضاً

(مبارك!!). تصفّح الدفتر، كان مملوءاً بالأرقام والحسابات واللغات حتى إنها تكاد أن تفيض منه!! تحسّس قلبه كان ينبض بقوة أكثر... حينها قال: (إنها مؤامرة!!) وبسرعة رفع سماعة الهاتف مرة أخري طالباً ذات الرقم...

قال: (أرجوك، أريد أن أُجهض هذا الجنين، ثم أريد أيضاً، بعد الإجهاض أن أضع لولباً في القلب كي لا تتكرّر حالة الحمل هذه، ولو بالخطأ!!).

أغلق السماعة...

وحمل دفتره مغادراً كزوبعة!!

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

المنخورة

رواية...عبد الإله الرحيل

فتاة المقهى

قصة: ليندا حسين

(1)

لم تكد عطلة العيد تنقضي حتى لملمتُ جميع الأغراض، وحجزتُ مع ميّ والصغير مقعدين في حافلة الساعة الرابعة فجراً عائدين إلى المدينة، كنت مكتئباً، قلقاً، كسمكة كادت تخسر آخر نقطة ماء. وما إن رأيت الجبال الساحلية من نافذة الحافلة حتى استرخى جسدي وأصبحت أتنفس براحة أكبر.

* * *

عند الساعة التاسعة صباحاً، جلست أحتسي القهوة قبل أن تبدأ ميّ حملة التنظيف.. ودعتُها، وأغلقت الباب بصمت. قادتني قدماي إلى قهوة "قارئة الفنجان". لم تكن مزدحمة بعد، مجرد وجوه تقاعدت عن الحب، ووجوه تقاعدت عن الحياة، أو هكذا بدا لي، البعض يشرب الشاي، والبعض النراجيل. جلست على طاولتي المعتادة، وبدأت أنتظر..

ستأتي، ربما بثوب جديد أحضرته للعيد. ثوب رائع ككل أثوابها. يفضح حزنها، وعمرها الذي لا يعلم به غير أصابعها التي تدهن "المكياج" على وجه الزمن. وككلِ أثوابها..

ضيق عند الخصر، مفتوح على رقبة عاجية تفضح بعضاً من العمر. وشقة في أسفل الثوب تظهر ركبة وردية. وساقاها ستظهران تحت الطاولة نحيلتين، تعلق بهما أعين الرجال خلسة عن أعين زوجاتهم.

* * *

(2)

لابد أنها جاءت هنا طوال أيام العيد، كما فعلت في العيد الماضي. في العاصمة لم يفارقني طيفها لحظة، وكان شوقي لرؤيتها، وتذكري لتفاصيلها يترك عندي شعوراً بالأمان، كما النسيم يداعب أعشاب السهول. ففي كل مرة أراها أشعر بالفرح، فرح لا يلحظه أحد، أتواطأ معه كي لا يقفز أمام الرجال وأمام مي، والطفل الصغير.

ستأتي عند الساعة الثانية ظهراً، تجلس إلى طاولتها، ظهرها للحائط، ووجهها المتعب ينقل فضولاً بارداً عبر

عينين صغيرتين تحيط بهما ألوان خريفية، شيء من الأزرق أو الأخضر الشاحب أو لون الرماد.

حالما تجلس على الكرسي، سيبتسم محاسب القهوة، ويضع شريطاً تغني فيه أم كلثوم تلك الأغنية الخاصة بهذه المرأة "الحب كله"... كنت أشعر أن زمناً وطقساً يصنع خصيصاً لقدوم هذه المرأة الوحيدة.

هناك من ركنها الصغير، ستتعرف على الوجوه المنتشرة على طاولات المقهى، ثم على وجوه المارة الذين تستطيع رؤيتهم عبر زجاج الواجهة المطلة على الشارع. وبعدها تخرج من حقيبتها "سندويشة" وتلتهمها ببطء.

(3)

رأيتها أول مرة في أحد أيام إجازاتي الخاصة، نظرت إليها بنفور، ذكرتني بالغانيات البائسات. ولم أغضب يومها من مي التي أخذت تكيل لها أقبح الصفات. جلسنا مي وأنا والصغير نتناول طبقاً من السمك البحري، وعيناي لا تفارقان الزاوية التي تجلس فيها تلك المرأة.

في ذلك اليوم أخرجت مرآتها الصغيرة الفضية ورمقتها، وبريق الدمع في عينيها. كانت تدخن الـ "كنت" بأصابع صغيرة نحيلة راعشة، وتشرب القهوة. تغمض عينين محاطتين بالتجاعيد الناعمة، متمايلة مع أنغام أغنيتها الكلثومية.

لم يكن يكلمها أحد أبداً، فقط صبي القهوة يبتسم لها كلما مرّ بها. فتغمض عينيها له، وتتحرك شفتاها قليلاً.

اكتشفت فيما بعد أنها موجودة دائماً في وقت الظهيرة، مع طقسها الغنائي، وسجائرها وأثوابها ذات الألوان الباهتة، ولم أدرِ لماذا أصبحت أحب تناول الغداء مع أسرتي الصغيرة في كل فرصة سانحة في ذلك المقهى. وكنت كلما تعبت في وظيفتي، أو تشاجرت مع إخوتي أو مع مي، أتجه إلى "قارئة الفنجان" لأجلس على طاولة، ووجهي نحو زاوية المرأة الوحيدة.

عرفت أن سحراً ما يحوم حولها، في صمتها وبرودها، وحزنها الخفي.. في حركاتها المكررة كدورة الأيام. وكان فيها سر غامض يدهشني. ألوان فساتينها ذات القصات المتشابهة. في المرات القليلة التي كنت فيها فرحاً لسبب ما أكتشف أن ثوبها يأخذ لون الورد. وعندما توفي صديق عمري، ذهبت وحيداً إلى المقهى وجلستُ، ولما دخلَتْ اكتشفتُ أنها ترتدي ثوباً رمادياً. وكنت أحب ثوبها الأبيض وثوبها الأزرق وثوبها الأسود. وقصة شعرها الذي لا ينمو أبداً. قصيراً كشعر الصبية، أصفر كشحوب وجهها النحيل.

* * *

(4)

اقتربت الساعة من الثانية ظهراً، طاولتها في زاوية عاتمة، يخيل إلي أن غباراً كثيفاً تراكم على الطاولة أشعر بغم يعتصر صدري، وصوت أحد المغنين المتوحشين يخرج من "المسجلة" ليشي بالتعب.

تستقر عيناي على لوحتها "زهرة التوليب" المعلقة على الجدار. جاءت بها مرة في نهار شتائي ماطر، أعطتها لصبي القهوة الذي مزق غلاف الهدية، وحمل اللوحة إلى نقطة من الجدار أشارت إليها بسبابتها الطويلة، وهي جالسة في مكانها المعتاد.

زهرة توليب صفراء.. وحولها حشائش نحيلة طويلة تتماوج مع النسيم. كنت يومها مشغولاً بقراءة كتاب سياسي، وعندما رأيت المشهد تملكتني الدهشة، ولم أزح ناظري عن وجهها وأصابعها طوال الساعات التي جلسَتْ فيها في ركنها المعتم.

أتذكر الآن أنه لم يخطر لي قطّ أن أعرف أي شيء آخر عنها. في حضورها يتكبل جسدي. فضول كالسيل ألقيه على ذلك الركن من المقهى. حفظت كل تفاصيلها، ومع ذلك كنت أستمتع بتفقد أغراضها وأجزاء جسدها وثوبها في كل المرات التي نجتمع فيها معاً في هذا المقهى.

* * *

(5)

غيابها الغريب هذا النهار حرك فيّ أسئلةً.. ترى أين تعمل؟ وأين تسكن؟ نافذة غرفتها في أي طابق؟ هل هي أرملة حزينة، أم عاشقة مغدور بها. هل تبكي في سريرها كما تفعل كل النساء الوحيدات؟ هل تقرأ الأشعار؟ لماذا لم ألتق بها في شوارع المدينة؟ هل هي جنية خارجة من حكاية عتيقة تتجسد بصورة امرأة خريفية في مقهى صغير في المدينة؟

* * *

في الربيع دخلت المقهى بائعة ورود. نادت على الزبائن:

-اشتروا وروداً للصبايا.

-اشتروا زهرة للنساء...

لم ينتبه لها أحد، حتى أشارت لها امرأة الركن المظلم، واشترت منها باقة نرجس بري.

وأشارت لها بأصابعها النحيلة قبل أن تعطيها ثمن الباقة. بعدها راحت البائعة توزع زهرة نرجس لكل الموجودين في المقهى. وعلى كل الطاولات رقد النرجس الفاتن، وفاحت رائحته الحلوة، وعلى طاولتها هي نامت زهرة وحيدة.

قالت مي يومها:

-يا لسخافة تلك المرأة! ألا تتذكرها؟ إنها تجلس هناك أبداً. تفضح داخلاً قذراً وتصطاد الرجال.

لم أجادل مي حينها مطلقاً. كل ما أذكره أنني أحسست نفسي قطرة ماء معلقة في الهواء. وحولي أجراس ترن بهيئة أزهار نرجس.

* * *

(6)

الساعة الآن الثالثة ظهراً. شعرت بذات الأحاسيس التي تنتاب طفلاً صغيراً يخاف غياب أمه.

"امرأة المقهى" لم تأت اليوم، ولن أسمع هذا النهار أغنيتها الجميلة، لن أخفي فرحي السري برؤيتها، وسأرجع للبيت خائباً كما خرجت منه.

مرّ وقت طويل فقررتُ الانصراف. قبل أن أخرج من المقهى اتجهت لزاويتها العاتمة. خيل إلي أن عطراً أنثوياً يتغلغل في أنفاسي.. على الطاولة رقد غبار كثيف، كأن أحداً لم يجلس عليها منذ مئة عام. نظرت لمحاسب المقهى الذي كان يراقبني. صمتت عيناه. أحدهم همس في أذني:

-لن تأتي.

أتجه نحو باب المقهى بخطوات كسولة. يتلقفني الزقاق الفقير بنسمات ربيعية باردة. أسرع الخطا. أركض، وأركض، وطيفها يتراقص حزيناً في خيالي.

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في رواية (الفتوحات)

لـ (وليد إخلاصي)

تطرح رواية "الفتوحات" لـ"وليد إخلاصي" قضايا مصيرية تتعلّق بالمجتمع وما يفرزه تاريخياً من مشكلات قومية واجتماعية وسياسية وأيديولوجية تؤدي إلى تفكك البنية الاجتماعية وانحلال القيم واغتراب الإنسان عن نفسه ومجتمعه. وتتجلى هذه القضايا عبر أحداث وشخوص الرواية التي تدور حول محورين متلازمين ومتفاعلين: الواحد أفقي والآخر عمودي. يدور المحور الأفقي حول الظواهر التاريخية المتمثلة بالدولة وما يدور في فلكها من المؤسسات السياسية والأيديولوجية التي من خلالها يتجدد وعي الإنسان لنفسه ومجتمعه. إلا أن تجذر الإنسان تاريخياً (أفقياً) لا ينفك يتقاطع مع المحور العمودي (الميتافيزيقي) الذي بوساطته يدخل الإنسان في علاقة مع الأعلى، أي المطلق، والبنية السطحية للرواية المتمثلة في الحوادث والشخوص تشف عن توتر في العلاقات الثنائية: الحلم والواقع، والمرأة، الفرد والسلطة، والماضي والحاضر، الإنسان والله، الكفر والسكر، الفرد والمؤسسة، أما الخطاب الروائي (الذي يحدد شكل المادة القصصية ومسارات أحداثها واستهدافاتها) فيقيم جدلاً بين التاريخي و الميتافيزيقي لتنحل فيه هذه الثنائيات في وحدة تتسم بالانسجام.

يستهل إخلاصي رواية "الفتوحات" بالحلم (عالم اللا شعور) كمختزن سيكولوجي لوقائع ماضية ورغبات مكبوتة وتمنيات لم تتحقق. واستخدام المؤلف للحلم كـ"موتيف" يفتتح به الرواية، واختيار البطل للسكر كنهج (رمزي) في البحث، يحددان ليس فقط الشكل الدائري للرواية بل مضمونها أيضاً. إذ تشرف في النهاية على الوجد الصوفي الذي يرمز إلى حالة السكر التي ترد في البداية. فالشكل الدائري ليس ثوباً يخلعه الكاتب على الرواية بل هو جزء لا يتجزأ من مضمونها العام. والحلم بحد ذاته ليس له مضمون أفقي، وكمدخل للرواية يكشف عن حالة التوتر والتخبط التي يعيشها شاهد (بطل الرواية)، حالة تنوس بين الوعي اللا وعي، بين الحسي واللا حسي، بين الذات والأشياء. وتستمر هذه الحالة إلى أن يجد البطل نفسه أمام خيارين: الكفر والسكر، ويختار السكر الذي يبقي الإنسان مسكوناً بالشك الذي يحثه على الاستمرار في استكناه ذاته والوجود المحيط به. دون رضوخ للفكر الذي هو (نهج أفقي)، قريب جداً من القياس المنطقي الذي يبدأ بفرضية ونقيضها لينتهي بالجملة (أو التركيب)، أي الكفر كنهج فكري يرمز إلى استسلام الإنسان لاستنتاجات حاسمة يكون فيها أسيراً لمفاهيم معينة تحدّ من صيرورته.

والرواية ترصد تطور شاهد في معاينته للأبعاد الأفقية (التاريخية) للوجود الإنساني إلى أن يلتقي بأخيه هادي الذي ظل خلال إقامته في باريس متأرجحاً بين الكفر والإيمان إلى أن وجد ضالته في الوجد الصوفي . حالة أقرب إلى السكر الروحي، يتخطى فيها المتصوف حواجز المكان والزمان ليتحد بالله. فالبداية والنهاية تلتقيان حول محور السكر في شقيه الأفقي لدى شاهد والعمودي لدى هادي، وتؤديان إلى إزالة حالة الاغتراب التي تمهد ليس إلى اتحاد شاهد بالوطن وهادي بالله فحسب، بل لتؤكد على إمكانية الجمع بين شاهد وهادي.

وهناك "موتيف" الرحيل، وهو لا يقل أهمية عن الحلم، لأن تطورات أبعاده الرمزية ترفد في النهاية دلالات الحلم لتؤكد على تعددية محاور الوعي والاختيار. وكما حصل في الحلم، ينقل الرحيل صاحبه (هادي) من الخارج إلى الداخل، من الماضي إلى

الحاضر، من الكينونة إلى الصيرورة. يبدأ الرحيل كاستكشاف للغرب والشرق كفضاءين مختلفين، أو كحضارتين متباينتين، ليتحول تدريجياً إلى رحلة روحية في جغرافية النفس البشرية. وإذا كان الرحيل، بشكل عام، ينطوي على انتقال، زماني/ فضائي، من نقطة إلى أخرى بغية تحقيق غاية معينة، فهذا الفعل يتجلى واضحاً في التحول النفسي الذي يختبره هادي خلال الرحلة، إذ يتحول من إنسان تقليدي ينطلق من معطيات سلفية جاهزة إلى إنسان يسائل نفسه وعالمه، فالرحلة التي يقوم بها هادي، وإن كانت زمنياً، قد بدأت في الانتقال من فضاء شرقي إلى فضاء غربي و العكس بالعكس، إلا أنها لا تلبث أن تتجه نحو الداخل، وتنحصر مهمتها في استكشاف ومعاينة تخوم الذات، التي يجد هادي أنه لا حدود لآفاقها. وكما تمكن شاهد من خلال الحلم أن يعاين ذاته ويحدد آفاق فعله ليكون مسؤولاً عن اختياراته، هكذا فعل هادي الذي يقوم برحلة وجودية في أعماق ذاته، محرراً إياها من الترسبات الاجتماعية والثقافية العالقة بها، لينطلق بحرية نحو المستقبل.

في رواية "الفتوحات" سلسلة من الأحداث التي تتمفصل عبر شخصية شاهد حوله كل الشخوص الأخرى، وبشكل خاص ليلى التي تقيم علاقات زوجية وودية مع العديد من شخوص الرواية. أما الأحداث فلا تقوم على وحدة الفعل الذي يحمل في ثناياه بذور تطوره الأفقي كما يحصل في الرواية التقليدية المحكمة الصنع، إذ ينقطع التسلسل التاريخي بإيراد لأحداث وقعت في زمن سابق، يكشف تعاقبها المراحل التاريخية التي مر بها الوطن، لتعود إلى تسلسل أفقي. باستطاعتنا أن نقول إن التسلسل الأفقي هو العقدة الكبرى التي تتقاطع عمودياً بسلسلة من العقد الصغرى. لذلك المادة القصصية جاءت على شكل أحلام وذكريات ومسامرات. فبعض الأحداث التي تسرد صارت جزءاً من الماضين ولكن بذور الشخوص الرئيسية (ليلى، شاهد، هادي، وسعد الدين الجابر)، يتجلى في استرجاعها لتباين الدور الذي أدوه فيها وأدته الأحداث في حياتهم وموقفهم منها في الحاضر. أما الشخوص الثانوية (الشايط، عبد المؤمن الشريف، خليل البني، وحكمت الشجاع) فليست في الحاضر منخرطة في الحدث تتطور بتطوره، إنها جزء من التاريخ، وتدخل سياق الرواية من خلال ما ترويه ليلى عنهم كجزء من ماضيها لأنها كانت متزوجة من جميعهم. وهذا التزاوج بين الماضي والحاضر له أهمية فكرية تتجلى واضحة في تنظير شاهد حين يقول: "إن قراءة التاريخ، مهما كان لونها محلياً، أو كونياً، تدفعك إلى إعادة النظر فيما نحن عليه..."، فشاهد كشخصية عايشت أحداث الماضي هو جزء من العملية التاريخية، وفي استرجاعه لحوادث (التاريخ) الماضي وتعليقه عليها هو مؤرخ لها، وفي ارتباطه بليلى/ الوطن يحاول أن يعيد صياغة التاريخ.

قد تبدو الأحداث والشخوص في رواية "الفتوحات" واقعية، إلا أن واقعيتها لا تلغي بعدها الأليغوري. تستخدم الرواية، إلى حد ما، التقنية الأليغورية، وأقول (إلى حد ما)، لأن البعد الأليغوري لا يستنفد كل شيء.

ولكن إخلاصي، يستخدم التقنية الأليغورية (استعارة مطولة) في ابتداع بعض الشخوص والأحداث التاريخية والسياسية كتجرد رمزي لأحداث وشخصيات لها وجود تاريخي فعليّ خارج سياق الرواية. وتعتمد هذه التقنية على إيراد خصائص جزئية معينة لشيء أو شخص أو حدث تعيننا على اكتشاف الكل الذي ترمز إليه، مثلاً: إذا أخذنا شخصية الشايط الذي اقترن بليلى كنموذج أليغوري لوجودنا من خلال صور البذخ المتجلية في القصور الفخمة والأعمال التجارية الكبرى التي يملكها الشايط في حلب وبلاد أخرى، والعلاقات التي تربطه بالسلطة في بلده وإيران، والحفلات التي يقيمها لكبار رجالات الأعمال والسياسة بالإضافة إلى اهتمامه الكبير بمظهر ليلى الفيزيائي، كل هذه المواصفات الحسية تجعلنا نرى في الشايط ممثلاً للبرجوازية السورية. وبعدها تقترن ليلى بـ"عبد المؤمن الشريف"، شيخ المسجد، وتحلم أن تعيش حياة مثلى تنسيها الماضي، ولكن انغماس الشريف في العمل السياسي والإرهابي المتجلي في تردد رجال مشبوهين إلى منزله، ومقتل شخص في منزله وتواجد أسلحة مختلفة لديه، وملاحقة السلطة له. كل هذه الجزئيات اختيرت ووظفت لتضع الشيخ في مفصل مع موروث أيديولوجي له سياق تاريخي يمثل أصولية دينية في البلاد. وبعد اختفاء الشيخ تتزوج ليلى من خليل البني، أحد القياديين الحزبيين، ولكن بعد فترة تكتشف أنه غادر البلاد لأنه استغل وظيفته الحزبية لمكاسب شخصية فلوحق من السلطة. ثم تلتقي ليلى بخليل الشجاع، ضابط أمني، لتتزوج منه، إلا أنها تتركه حين يلح عليها في أن تنجب له ولداً، فهذه الشخوص، كالأخرى التي سبقتها، تتميز بخصائص جزئية معينة اختيرت لأنها تمثّل كلاً تجلّى تاريخياً في تراث وممارسات المؤسسات التي لا زال بعضها موجوداً، ووليد إخلاصي، ككل الكتاب الأليغوريين، أمثال جونه، وابسن وهوروثورن، يعتمد في تصويره للشخوص والأحداث والمفاهيم على معطى تاريخي صار جزءاً من تراث مختزن في الذاكرة الجمعية للقراء. وحين يرسم الكاتب صورة، وإن لم تكن مكتملة، يعلم أن المتلقي سينقل جزئياتها من سياق الرواية ليضعها في السياق التاريخي مستكملاً إياها بما ترسب في ذاكرته من معلومات تتعلق بتاريخه السياسي والثقافي.

ولقد استخدم إخلاصي التقنية الأليغورية في العديد من قصصه القصيرة وبعض مسرحياته كـ"أوديب الملك"، و"أنشودة الحديقة".

وإذا كانت الشخصيات الذكورية تمثل طبقات اجتماعية أو تيارات سياسية وعقائدية فاقترانها بليلى يثير أكثر من سؤال. ألا تحمل ليلى. وإن كانت قد تشخصنت أكثر من بعض الشخصيات التي اقترنت بها، بعداً أليغورياً؟ كانت ليلى منذ البداية حتى النهاية مشتهى جميع الذين تزوجوها، وظلت وفية لجميعهم. لم تبحث عن هؤلاء الرجال، بل هم الذين طلبوا ودها، ويردد شاهد بأنها لم تتغير أبداً. كل هذا يدفعنا إلى اعتبارها رمزاً لشيء آخر أكبر منها، رمزاً للأرض، لسورية، التي تنازعت عليها قوى عديدة، بعض الذين اقترنوا بليلى/ الأرض لفظتهم، وبعضهم غدروا بها، وبعضهم استغلوها، وبعض الذين أخلصوا لها ماتوا، إلا أنها الوحيدة التي لم ترضخ لأحد وظلت حية وشاهدة على كل شيء، وهذا التأويل ينسحب على شاهد الذي ظل إلى جانب ليلى بعد وفاة سعد الدين الجابر، وإذا أمعنا النظر في الاشتقاق اللغوي لاسمه لوجودنا فيه بعداً أليغورياً إذ هو شاهد على ما يجري، وإذا تأملنا ثقافته التاريخية فهو أقرب إلى الشاهد/ المؤرخ، من هنا اهتمامه بجمع وتحقيق كتابات سعد الدين الجابر. فإذا كانت ليلى هي الأرض، فشاهد هو التاريخ ومن يؤرخ لها.

أما شخصية هادي التي تتبلور أهميتها تدريجياً، لاسيما في القسم الأخير من الرواية، فهي الأخرى تتحلى ببعد أليغوري، لأنها تمثل فيما تطمح إليه مفهوماً تجريدياً له قرائن حسية مختلفة في الثقافة الشرقية والغربية، وفي كل ما يفكر ويفعل ويريد نجد تلازماً وثيقاً بين اسمه ودوره، لأنه كشاهد بهاجس البحث عن الحقيقة، ولكن في الوقت الذي يبقى شاهداً أكثر التصاقاً بهموم الوطن وتاريخه وتحولاته، يسعى هادي إلى تعميق وعيه بالمطلق، ينفتح على كل الثقافات القديمة والحديثة، يفتش في ثنايا الأديان والفلسفات والعلوم عن جوهر يجمع بين الناس. فإذا كان شاهد، من الناحية الأليغورية، هو التاريخ الذي يرافق مسيرة الوطن ويؤرخ له، فهادي هو تمثيل للفيلسوف والقديس والمتصوف الذي يهدي الناس إلى المعرفة . معرفة الذات كجوهر يسمو بالإنسان نحو المطلق. غير أن الرواية تؤكد منذ البداية أن شاهد وهادي توأمان، وفي سياق الرواية هما في توق دائم للاتحاد، وغالباً ما تشير ليلى إلى وجه الشبه بينهما كما أن الاثنين لا ينتميان إلى تيارات أيديولوجية جاهزة، بل يعملان بوحي من ثقافتهما وقناعاتهما الشخصية لذلك نستطلع أن نقول إن شاهد وهادي وجهان لعملة واحدة، يمثلان شخصاً واحداً له محوران: الواحد أفقي والآخر عامودي، فشاهد يمثل المحور الأفقي الذي يدفع بالإنسان نحو معرفة الفعالية التاريخية، كاشفاً عن القوى الداخلة فيها، محللاً اتجاهاتها ومراميها لكي يكون المجتمع على بينة مما جرى ومسؤولاً عما يجري ومستشرفاً للمستقبل، أما نصفه الآخر، الهادي، فيرمز إلى البعد الروحي المتجلي في سعي الإنسان لمعرفة ذاته من ضمن علاقتها بالمطلق.

تضعنا رواية "الفتوحات" أمام إشكالية السلطة وكما أفرزته من مطلقيات تفترض في الإنسان الرضوخ لها والعمل بوحيها والتضحية من أجلها، وكل شيء يقوم به الفرد، يقصد الإصلاح والتغيير، ولابد أن يستوحي تلك المطلقيات، وإلا ففعله يترجم على أنه تحد لشرعيتها، ولهذا يجد سعد الدين الجابر نفسه في السجن، دون أن يعرف الجرم الذي ارتكبه باستثناء أنه اختار لنفسه أسلوباً في العمل يختلف عن ذاك الذي أقرته السلطة. أما التنظيمات السياسية والأيديولوجية فلها أيضاً مطلقياتها التي تجعل الفرد يعني ذاته كجماعة، كمؤسسة، كتنظيم جمعي، يحاول، في الحاضر، بناء المجتمع وفق نموذج ماضوي أو مستقبلي. فالتنظيم الأيديولوجي، كما يتجلى في الرواية، يفرغ الإنسان من خصوصية وعيه لذاته كفرد يختار من ضمن سياق التطور، ليشحنه بوعي تجريدي طوباوي لواقع مثالي لا تاريخي ينظر المنتمي من خلاله إلى الحاضر بازدراء. وعندما لا يجد ممثل الأيديولوجية في الحاضر المعاش ما ينطبق على اليوتوبيا التي رسمته أيديولوجيته لا يتردد في تقويض أركان الحاضر لإقامة مجتمع وفق منظور عقيدته. فالإنسان الأيديولوجي ليس واعياً لنفسه كذات قادرة على أن تفكر وتفعل في استقلال عن أيديولوجيته، بل الأخيرة هي التي تفكر وتفعل عنه، واستسلام الإنسان للأيديولوجية يتجلى واضحاً في شخصية عبد المؤمن الشريف (شيخ المسجد) الذي جردته أصوليته من حسه الروحي والوجداني، وحوّلته إلى أداة طيعة لا ترى في الآخر (خصمه) قيمة إنسانية تردعه عن تصفيته، لأن قيم ومثل تنظيمه اتسمت بالمطلق، أما الآخر الذي يقع خارج تنظيمه فهو نسبي القيمة. فإذا كان عبد المؤمن الشريف نموذجاً لإنسان صنعته المؤسسة الأصولية، فهادي، وإن كان يدعى شيخاً، إلا أنه نموذج للفرد الذي علمه إسلامه أنه ليس هناك من قيمة تعلو على الإنسان، لأن الإنسان في جوهره لا ينفصل عن الله. فالتفريط بالإنسان هو تفريط بجزء من الكون الإلهي. ونكتشف ذلك بوضوح حين ينقض شاب على هادي ينوي قتله، غير أن هادي يطرحه أرضاً ويجرده من خنجره، ولكن بدل أن يقتله يعينه على الوقوف صافحاً عنه، لأن القتل، بالنسبة إلى هادي، إلغاء للآخر، الذي

هو هيكل الله على الأرض، ففي إسلام هادي، الإنسان غاية بذاته وليس وسيلة لغاية كما وجدناه في أيديولوجية الشيخ عبد المؤمن الشريف.

كما تطرح رواية "الفتوحات"، من خلال التطور الروحي لدى هادي، إشكالية الدين كتنظيم اجتماعي مؤسساتي خاضع لتقاليد وطقوس ومراسيم محددة، والدين كظاهرة تتبلور في اختبارات الفرد. في بداية الأمر كان ولاء هادي للدين كمؤسسة تنتظم جماعة، ويتجلى ذلك في عقد قرانه على "إيلين" الكاثوليكية في جامع بباريس، ويبرز ثانية في إلحاحه على "إيلين" بالانضمام إلى الإسلام، ولكن بعد موت ابنته "عائشة"، إثر مرض عضال وانفصاله عن "إيلين"، انكب يبحث عن الحقيقة في كلّ الميادين. وجد، مثلاً، في الفيزياء والرياضيات والهندسة والفنون والطب حقائق لا تقلّ في أهميتها عن تلك التي عثر عليها أثناء دراسته لكلّ ديانات الشرق الأدنى والأقصى القديم، بدءاً بالديانات السورية والمصرية القديمة ومروراً باليهودية والبوذية والهندوسية والزردشتية والمسيحية والمانوية والإسلام وغيرها. وتوصل في النهاية إلى أنَّ كلّ هذه الديانات تبحث عن الحقيقة الكبرى والكلية التي هي في شكلها التجريدي مشتركة بين كلّ الأديان. فالله، من الناحية الموضوعية، واحد، أما الطرق المؤدية إليه فمختلفة نتيجة التباين في الأشكال الثقافية للشعوب. والمعرفة التي اكتسبها هادي حررته من تشنجه الديني وأقنعته بأن هناك مطلقاً واحداً (إله واحد)، رسمت ثقافات الشعوب طرقاً مختلفة لفهمه وعبادته. ولكن أهم ما اكتشفه هادي في تنقيبه الفكري ليس فقط الله كتجريد أو كمعطى موضوعي، بل الله كحضور حي، كوجود معاش، يجعل الإنسان يعي، وهو في خلوة الخشوع والتقوى والصلاة، بأنه قادر على أن ينفتح عليه وينغمر بنوره ويتحد به، فهذا الاختبار الحي والمباشر والجواني لحضور الله في الإنسان، الذي هو شكل من أشكال الوجد الصوفي، أو النسكي، يتخطى الجماعة التي تخضع في ممارستها الدينية لتشريعات وطقوس وشعائر جاهزة، وأهم من كل ذلك يعزز هذا الاختبار لدى الإنسان الشعور بأن تساميه الروحي، وتواصله مع الله هو محض شخصاني لا يستدعي اللجوء أو الولاء لمؤسسات، لأن المؤسسات شأن تاريخي واستجابة لمقتضيات اجتماعية ليست في جوهر الدين. فهادي يجرد الدين من أبعاده التاريخية ليحصره في اختبار الفرد المتجسد هنا والآن، لا يعرف العودة إلى نموذج ماضوي، اختبار لا ينتسخ، لا يتكرر، لا يتنمط، يبدأ ببدء لا يعرف نهاية، وبعد عودة هادي إلى سورية يتحدث عن تجربته الروحية لبعض أصحابه، ورغم تعلق البعض به، إلا أنه لا يدعوهم إلى الانتظام في مؤسسة أو العمل وفق طقوس معينة، بل يحثهم على معاينة ذواتهم والغوص فيها بغية تنقيتها من الشوائب التي تحجب نور الله الساكن فيها، هذا النور الذي في توهجه يتحد الإنسان بالله.

أما نهاية "الفتوحات" التي تتوج باتحاد ليلى (الوطن) وشاهد (الكاتب والمؤرخ)، وإن كانت تجسيداً لأمنية شاهد التي ظلت تراوده في أحلامه، ألا إن الشكل الذي اتخذته العلاقة، من حيث أن اتحادهما لا يلغي استقلاليتهما وتفردهما، تؤكد على تجاوزهما لحالات الاغتراب التي اتسمت بها كل العلاقات التي أقامها كل منهما في الماضي.

غير أن أهم ما تتميز به تجربة ليلى وشاهد هو أنها لم تنغلق على ما أنجزته بل ظلت مفتوحة على احتمالات أخرى، إذ بعد اللقاء بهادي يكتشفان في اختباراته الروحية أفقاً جديداً لا يترددان في الانفتاح عليه والاغتناء به. ففي انفتاح شاهد وليلى على هادي توكيد على العلاقة الأفقية التي تربط الإنسان بالوطن (بالمجتمع)، لا تلغي الأفق العمودي (الميتافيزيقي) بل تتسع له. وهذا يتجلى واضحاً في روحانية العلاقة بين ليلى وشاهد (بين الإنسان والأرض)، علاقة شفافيتها تماثل اتحاد المتصوف بالمطلق.

وإن كان لرواية "الفتوحات" سياق تاريخي، وبعض شخوصها وأحداثها تعكس مرحلة هامة في تاريخ سورية، إلا أن المؤلف، بعد استعراض نقدي لتلك المرحلة، وأيديولوجياتها المتطرفة، يرسم صورة لمجتمع جديد تتبلور من خلالها ملامح إنسان المستقبل الذي يقيم علاقة شخصية ومباشرة بالمجتمع، دون انضمام إلى تيار سياسي يحدد له وعيه ويملي عليه المواقف التي ينبغي أن يتخذها. ونموذج إنسان المستقبل يتمثل بشاهد الذي عاصر مرحلة الأيديولوجيات ورفضها لأنها كانت، في نظره، تطمح إلى تأطير الناس في تنظيمات سياسية تفرغها من خصوصية وعيها، واختيارها الذاتي، لتوظفها في خدمة أحزاب متلاهفة على استلام السلطة لتتسلط بها على الآخر.

فشاهد رفض تلك الأيديولوجيات، لأنها جعلت عبد المؤمن الشريف، وغيره ممن امتثلوا لإرادتها يشعرون بأنهم يمتلكون كل الحقيقة وكل الحق في تكريسها حتى لو اقتضى ذلك إبادة الذين يقفون في وجههم، يبقى شاهد، كنموذج للمثقف، إنساناً يراجع ذاته باستمرار، ويقوم بنقد موضوعي لها على ضوء ما اكتسب من معرفة يوظفها في تعميق وعيه لذاته ولمجتمعه ليكون أكثر فعالية في خدمة وتقدم المجتمع أما فيما يتعلق برؤية شاهد للمجتمع فيراه على أنه كل تاريخي وحضاري وليس امتداداً للبعد

الطبقي أو العرقي أو اللغوي أو الديني، إذ هذه كلها تنشأ وتتطور ضمن المجتمع، وإن كانت مشتركة مع غيرها من المجتمعات، إلا أنها لا تلغي وحدة المجتمع ولا تلغي احتمال أن يفرز المجتمع تعمل على معالجتها أو تغييرها. وما التحول الجذري في هادي من إنسان يعتبر نفسه جزءاً من جماعة دينية إلى إنسان يشخصن ويفردن الدين إلا تجسيداً لقوى التغيير التي تكتشف على ضوء معارفها المكتسبة عقم تجربتها القديمة وضرورة إرساء قواعد جديدة للمجتمع.

قد يفكر البعض أن المجتمع الذي يتوق إليه إخلاصي لا يتسع للانتماء الحزبي، أو ينحصر في ولاء الفرد للأرض، ولكن المتمعن في قراءة "الفتوحات" سيجد أن المؤلف صوّر أنماطاً مختلفة للانتماء، يشغل، مثلاً، النضال السياسي لسعد الدين الجابر، أحد شخوص الرواية، حيزاً كبيراً في الرواية، حيث كان رجلاً سياسياً يترأس حزباً لعب دوراً هاماً في تاريخ سورية. وفي استعراض الرواية لعلاقته بليلى التي ترمز إلى (الوطن)، ومن خلال سيرته الحزبية يتجلى أن الجابر كان مؤيداً لفكرة الأحزاب، ولم يغب عن باله أن الأحزاب والتنظيمات قد تختلف في طرحها لقضايا المجتمع وأسلوب معالجتها، إلا أن هذا الاختلاف في الرأي والنهج لدى مختلف المنتمين ليس مدعاة لنزاع، بل هو توكيد عن خروجهم جميعاً على حياة القطيع باتجاه التشخصن، الذي هو ظاهرة إنسانية مشتركة بينهم وبين الآخر. لذلك يرفض الجابر أن يحوّل الاختلاف في الرأي إلى نزاع، ولذلك يقول: "ولكني لم أعلن عدائي للجماعة زجت بي في السجن. فلم تكن هناك خصومة". لأن النزاع يهدف إلى إلغاء حق الآخر في أن يكون مختلفاً"، ويدفع بالمجتمع إلى تكريس حياة القطيع. كما أن السمة التي تميز الجابر عن باقي الشخصيات السياسية هي وعيه لذاته كفرد له القدرة أن يفكر في استقلالية عن تنظيمه الحزبي، ولا يتردد في نقد الأخطاء التي ارتكبها أتباعه، إذ كان يطمح إلى مجتمع منفتح يكنّ احتراماً لتباين الآراء: "وكنت أزداد معرفة بأن الآراء المختلفة أو المتناقضة تستحق التأمل". والجابر في حكمه على الآخرين لم يتحزّب، بل ظلّ يؤكد بأن أفق الإنسان ليس الحزب بل الإنسان. فرواية "الفتوحات" تدعو إلى الانتماء وتحرض عليه، ولكنها ترفض التحزب الذي يضع حواجز بين الإنسان والآخر، أو يجعل الحزبية مقياساً في العمل والحكم، أو يلغي حق المنتمي بمساءلة أيديولوجيته.

فالانتماء (أو الالتزام) في الرواية له شكلان جمعي (تنظيمي) وفردي، والفردي تمثل في تجربة شاهد الذي ظل رافضاً الانتماء الحزبي، إلى أن اكتشف أن رفضه للأحزاب لا يلغي الالتزام الشخصي. ففي التزام شاهد الفردي بقضية الوطن توكيد على أن الانتماء قانون حتمي، وحرية الإنسان، كتعبير عن الاختيار، ليست في تحرره من الالتزام، بل في التزامه.

في مستهل حديثي ذكرت أن رواية "الفتوحات" مليئة بثنائيات على الصعيد الأفقي والعمودي وكلها يسودها توتر ناجم عن شعور الفرد بأن مطلقيات السلطة السياسية والدينية لا تعني أن صيرورته كامنة في مطلقية اختياراته الشخصية. في مجتمع الرواية معظم الشخوص يختارون من خلال ما شرعته المؤسسة السياسية والدينية. لذلك نرى أن تلك الشخوص التي امتثلت للمؤسسات واستسلمت لسلطتها قد تبرمجت وتنمطت لدرجة أنها لم تساءل ذاتها ولم تتردد في تشيء الآخر وفرض سيطرتها عليه، الأمر الذي أدى إلى توتر وتفسخ في علاقاتها. في حين أن الشخوص التي تشخصنت واختارت بحرية ووعي تمكنت من أن تتجاوز ذاتها، وسمت في علاقاتها لأنها كانت تنظر إلى الآخر كذات، لها استقلاليتها وخصوصيتها، وتتمتع بحرية الاختيار، لذا كانت علاقاتها خالية من التوتر ومتسمة بالتناغم.

لا يمكن قراءة سريعة كهذه أن تستنفد كل أبعاد رواية "الفتوحات" إذ فيها خيوط متشعبة ومتشابكة تلقي بالقارئ تارة في الأعماق السحيقة لعلم النفس التحليلي، لتنقله إلى كواليس السياسة، ثم ترتفع به إلى آفاق الفلسفة، لتعود تختلي به في هدأة تأملات التصوف. فالرواية تبيح التساؤل وتحرض على فتح كل المغاليق، لهذا ربما سميت بـ"الفتوحات".

د.أدمير كورية

❒

قراءات... قراءات... قراءات

الشخصية والحدث والدلالة

رواية الجوزاء هي الجزء الثالث من "الطريق إلى الشمس" وهي رواية الذاكرة، كما يسمّيها الروائي عبد الكريم ناصيف، وينفي عنها صفة الرواية التاريخية، لأنها تتناول مرحلة قريبة، ما يزال هناك شهودٌ عيان عليها، رأوها وعاشوها، فهي شكل من الأشكال وجزءٌ من هذا الراهن، جزء من الحاضر الذي نعيشه.

ويؤكد قائلاً: (أنا لا أوافق على ما نكتبه الآن، وهو رواية تاريخ، أو رواية تاريخية، لأنّها في الحقيقة رواية حاضر، روايةُ زمنٍ لا يزال يؤثر فينا، ويعيش في ذاكرتنا القريبة والبعيدة).

صدر الجزء الأول والثاني من الثلاثية قبلَ سنوات. ففي الجزء الأول "تشريقة آل المُرَ"، رصد الروائي السنين الأخيرةَ من الاستعمار العثماني والثورة العربية الكبرى التي انتهت بتحرير بلاد الشام، ورفع العلم العربي فوق دمشق، وفي المدن السورية كلِّها.

وتابع الروائي في الجزء الثاني "شرق/ غرب". استكمال الحدث، ورصده ابتداء من دخول الاستعمار الفرنسي إلى بلادنا، وموقفِ الشعب السوري الصُلبِ مواجهة الاستعمار الجديد.

وفي الجزء الثالث "الجوزاء"، وتعني "برج من بروج السماء"، يتابع الروائي وضع اللّمسات الأخيرة على مرحلة هامة من مراحل تكوّن تاريخ سورية الحديث. وتقديم صورة واضحة للأجيال، لمعرفة نضال الشعب السوري، وتتويجها بالانتصار على الاستعمار الفرنسي، وذلك من خلال الأدوار التي تحتلها الشخصيات المتعددة الانتماءات الاجتماعية، والمستويات التعليمية والثقافية في البادية والريف والمدن السورية.

يستعيد الروائي الأحداث، وكأنها حدثت بالأمس طازجة، أخرجتها التداعيات من أمكنتها القريبة والبعيدة، تُعيدها إلينا، محمّلة بالمرارة والعذاب، لتصبح ركيزة نضالية تتداخل فيها الأمور الروحية، والقضايا الاجتماعية والسياسية والإنسانية والثورية. المترافقة بالانتصارات والإخفاقات المؤقتة، عبر مشاهد ولوحات داخلية وخارجية، كشواهد حيّة، عميقة، وذكريات قادمة من الماضي، مكلّلة بالفرح والأمل، ومشحونة بالقلق والخوف، وحالات الترقّب.

وعند الحديث عن الشخصيات في رواية "الجوزاء" التي تنتقل وتتحرّكُ في أمكنة عدة، لابدَّ من المرور على الأمكنة الدافئة النابضة بالحيوية، وعلاقة الشخصيات الحميمة معها. وفي هذه العلاقة القوية النشيطة في المكان تتغلّب المصلحة العامة على المصلحة الفردية... أمّا إذا كانت العلاقةُ بالمكان نابعة من المصلحة الشخصية النفعية غير المنتمية إلى المكان، فهي علاقة آنية، تنتهي بانتهاء الهدف والغرض، ويهجر هذا النوع من الشخصيات هذه الأمكنة إلى أمكنة أخرى والسعي مجدّداً لتحقيق الأهداف نفسها، حيث لا تتركُ هذه الأمكنةُ أيَّ أثر في الذاكرة.

الشخصيات في رواية الجوزاء:

أولاً: الشخصيات المدوّرة أو المكثفة:

أوّل من اصطنع هذا المصطلح. هو الروائي والناقد الإنكليزي "فوستر" وترجمه إلى الفرنسية "ميشيل زيرافا".

فبالإضافة إلى عنصر المفاجأة لتحديد نوع الشخصية، هناك الحركة التي تكونُ داخل العمل السردي، وقدرتها العالية على تقبّل العلاقات مع الشخصيات الأخرى، والتأثير فيها. تقسم الشخصيات المكثفة "النامية" إلى قسمين:

أ-الشخصيات الوطنية:

يمثّل عزيز الشخصية الرئيسة النامية في رواية الجوزاء، عاصر مرحلتين هامتين من تطور سورية، ونضالها ضد الاستعمار العثماني، قُبيل الحرب العالمية الأولى حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، ورحيل آخر جنديّ فرنسي، ونيل الاستقلال.

وعزيز شخصية شجاعة مغامرة، محمّلة بالدلالات، فبعد انقطاعه عن المقاومة مدة خمس سنوات ولجوئه إلى دمشق، (حي الميدان)، ازداد الهمس حوله "امش الحائط وقُلْ يا رب الستر"، وازداد الغليان في قلبه وتشابكت خيوط الصراع الداخلي، فكيف يرضى أن يكون بعيداً عن صفوف المقاومة، ولا يُشارك في صناعة البطولات، وهو يرى القتلى والدماءَ والجرحى كلّ يوم؟!

يشكل عزيز مركزاً نضالياً وطنياً، ومحورَ اهتمام للشخصيات الأخرى، وهو ذو قدرة على التأثير ابتداء من "أم العيون" إلى "حماة" فـ "دمشق". وفي الوقت نفسه يملك قابلية التأثر. وبينما كان يعمل في تجارة الحبوب وينقلها من درعا إلى دمشق لتأمين مصروف وحياة عائلته، لكونه مطارداً من الفرنسيين، أثارت في نفسه حالة الـ "بطحيش" وهو يتمرَّغ بدمائه في الطريق، فنقله إلى قرية "الشيخ مسكين" وعُولج هناك إلى أن شفي.

إن التأثر بحالة الـ "بطحيش" دفع عزيزاً للعودة إلى صفوف المقاومة الوطنية، بخاصة بعد أن تحرّك شريط الماضي، واجترحت الذكريات الصاعقة، وتذكّر، (ذلك الكابتان الذي سال لعابه على شمس) ص18.

اشترك عزيز والبطحيش بالانتقام من الليوتنان /بورجيه/ الذي يمارس انتهاكَ أعراض المواطنين، ويسهر عند "دنيا". ويربط الراوي ربطاً دقيقاً بين /شمس/ زوجة عزيز. التي قتلت الكابيتان /جيرار/ وعزيز الذي قتل /بورجيه/ في بيت /دنيا/. أي أنّ التواصل متين وقوي بين الحدث الماضي وامتداده، وعلاقته بالشخصيات التي تمارسُ الاضطهاد والقمع والمطاردة، والشخصيات الوطنية المكافحة التي تقف بوجه الاستعمار وأعوانه!.

وهناك ركائز ثابتة ساعدت عزيز على الاستمرار، بعد إرهاصات التشتت، وعدم الاستقرار. ومن هذه الإسنادات، علاقته الوطيدة مع الأمير الشعلان بدمشق، واليوزباشي صبري صديقه الوفي.

تتوطد العلاقة بين عزيز والبطحيش، وينفذان مجموعةً من العمليات الفدائية، لإنجاز هدف وطني كبير. ويلتقيان في "الكرك" ويدبران هجوماً على الفرنسيين من خلال الاتفاق مع أهل العروس في قرية "اليادودة".

وتتفرّع خيوط الاتصال والتعارف بين "المركز" -عزيز- والشخصيات الأخرى التي توجه أبصارها إلى المركز، وتتوثق العلاقة والروابط إلى حين إنجاز الهدف العظيم. ونلاحظ أنّ الشخصيات الوطنية قد انبثقت من تربة غنية بانتماءاتها الاجتماعية، فعزيز بن علي المُرّ، الفلاح في قرية "الريحانة" في الجزء الأول من الثلاثية، ثم انتقاله إلى "أم العيون" و "حماة" وعمله في تجارة السمنة والجبنة، هروباً من ملاحقة أبي شُعيب والعثمانيين من جهة، وتشكيل حصار حوله من قبل الكابيتان جيرار في الجزء الثاني من الثلاثية من جهة أخرى، ولجوئه إلى دمشق في رواية الجوزاء "الجزء الثالث" ومطاردته من الليوتنان بورجيه، وعمله في تجارة الحبوب.

الشخصية الثانية الهامة هي "الملثّم" أيّ "شمس". وتحوّل العلاقة بينهما، من علاقة صداقة وحبّ، وتنتهي بالزواج، بعد أن يتبّين أن "الملثّم" القادم من البادية والفارس، هو فتاة وابنة شيخ!

ويتوحّد الهدف أو الأهداف روحياً وجسدياً وفكرياً ونضالياً، وتكتمل الدائرة النضالية التي ينتمي إليها المتعلمون والمثقفون، من أمثال الدكتور "عبد الرحمن الشهبندر "الذي اغتالته يد الغدر في عيادته، لأنه لعب دوراً تثقيفياً وتنويرياً وتوجيهياً في العملية الوطنية.

وتتجسّد العلاقة بين عزيز وشمس، أو بين الرجولة والأنوثة في جسدين وروحين، وتنصهر حتى الثّمالة. ويربط الرّاوي ربطاً دقيقاً بين شمس التي قتلت الكابيتان جيرار، وعزيز الذي قتل الليوتنان بورجيه، وبين البطحيش الذي يعمّم الحدث /القضية/ وينقلها من القطرية إلى القومية، عندما يتحدث عن اليهود والإنكليز في فلسطين، فهما يهدّدان وجودهما. ويغيبُ عشرة شهور، ويتبيّن أنّه انضمّ إلى عزّ الدين القسّام.

ولا يُغفل الرّاوي العملية التحوّلية التي طالت عزيزاً وشمساً، فابن الفلاح الذي يعمل بالتجارة مؤقتاً، واستقر في دمشق، بحيّ /الميدان/ أي الانتقال من الريف إلى المدينة. أمّا شمس، ابنة البادية، فبزواجها من عزيز تكون قد أكملت حالة التناسج والتلاقح الاجتماعي بين البادية والريف، وتكون دخلت في وسط اجتماعي جديد، تمثّله نساء مثل جارتها الشامية "روضة" وسيّدات المجتمع واكتشافها رابطة للنساء، ونادياً لهنّ، وتعرّفها على "عايدة بيهم، ماري عجمي، نازك العابد"، وهنّ مثقفاتٌ وأديباتٌ وصاحبات صالونات أدبية، يشكّلن رمزاً حيّاً لوعي المرأة السورية، ومشاركتها الواعية للرجل في القضايا الثقافية والأدبية والنضالية، ودورهنّ الفعّال في كافة مناحي الحياة. ومن عناصر التطور والتحول في حياة شمس، بالاستماع إلى المحاضرات السياسية ووجود الكهرباء والمذياع والصحف والمجلات. وتبرز شخصية نازك أيضاً في بداية العقد الرابع من القرن العشرين.

وتخوض الشخصيات إلى جانب النضال المسلّح، نضالاً سياسياً وتحررياً، تتحمّل المرأة جزءاً لا يُستهانُ به، وتلعب دوراً طليعياً، وتكون في قلب الأحداث، كأن تشارك شمس مثلاً في المظاهرة التي أقرتها رابطة المرأة، وتسجن في زنْزانة رطبة، وينقذها من الجوع والعطش، الحارس البدوي من عرب خالدٍ في "لبنان"، بعد أن يتعرّف عليها من لهجتها البدوية، ويعرف أنها ابنة شيخ.

وينبغي ألاّ تغيب عنّا شخصية الكاتب "الأستاذ" الذي تخرج من جامعات فرنسا، وقدِم من اللواء. وهو رجل مثقفٍ، وحدوي، قومي، وشكل وجوده في بيت عزيز، كما ادّعى القومندان خطراً كبيراً عليه وعلى أُسرته.

ب-الشخصيات الفرنسية -الاستعمارية:

يمثل "الليوتنان بورجيه" فرنساً أو "الاستعمار الحديث". يسلك سلوكاً مخالفاً للعادات والتقاليد، كما ذكرت في الصفحات السابقة، وعندما يتذكّر عزيز ممارسة الكابيتان جيرار ومحاولاته الفاشلة مع شمس، تثور في داخله صحوة العودة إلى المواجهة المسلّحة، ويتعاون عزيز والبطحيش ويقتلان بورجيه في دار "دنيا".

ولم ينجح القومندان رينو الذي حقق مع شمس أثناء اعتقالها، إثر مشاركتها بالمظاهرة النسائية، ومحاولاته أن يلعب دور الصديق الملخص، ويبني علاقة مع عزيز وشمس، تتكلّل بالزيارات وإظهار الودّ والإخلاص وتقديمه المساعدات لهما.

ويبدو أنّه كلما اشتدت المقاومة الوطنية التي تشكل عاملاً ضاغطاً على الاستعمار. يتحوّل من سياسة البطش إلى سياسة اللّين والمفاوضات، ويجرب "رينو" أساليب عدة، محاولاً إجراء حوارات خبيثة، مما حرّك الشكوك، والتساؤلات عند عزيز وشمس، وكيف أنّه يُشعرهما أنّه على اطّلاع تام على سيرة حياتهما، وادّعائه أنّه في موقف مضادٍ مع الكابيتان كاربييه الحاكم العسكري لجبل العرب.

هل تُصدّق شمس تصريحات رينو؟ أو هو يكذب عليها؟ هذا هو النقيض الأول. والنقيض الثاني، هو عدم ائتمان جانبه، لأنّ صورة جيرار لن تغادر ذاكرتها، وازداد اضطرابها وخوفها عندما سألها عن زوجها وقال لها: "إنّه عسكري ناجح، وتاجر ناجح"، فاختلطت حساباتها وأفكارها.

الأمر الأكثر غرابة أنّه قدّم مساعدة لابنهما "الأخضر"، الولد البكر، للدراسة في فرنسا، وتراكمت الشكوك من خلال تكرار زياراته، وساور عزيز القلق من أن يكون، الأمير لورانس، وهو صديق رينو، قد أفشى له بعض الأسرار، لكن هذه الشكوك كانت تتبدّد أحياناً أو تبتعد عن الخطّ الساخن قليلاً.

وظلّ السؤال يدور في فلك الهواجس: "لماذا أرسل رينو الأخضر إلى فرنسا؟".

وبقي هذا السؤال يعشّش في ذاكرتيهما، بخاصة بعد توصية رينو، أخته "جانيت" لتقديم كل الخدمات والمساعدات للأخضر. وفي المقابل كرّمه عزيز، وأقام له وليمة، دعا إليها شخصيات وطنية بارزة وكبيرة "فارس الخوري –الدكتور عبد الرحمن الشهبندر –صبري العسلي– جميل مردم".

كان رينو يتابعُ حياة عزيز وشمس يوماً بيوم، ويتواجد في كل المناسبات، وذهبَ برفقة موكبٍ من دمشق إلى الريحانة لتقديم التعزية بوفاة والد عزيز "علي المُر". واستمر في تدخله بشكل مباشر في حياة العائلة وشؤونها الداخلية، فقال مرة: "كيف تسمحون لابنكم مناف الاشتراك في المظاهرات؟". وحذّر عزيز بالابتعاد عن الأستاذ.

ويستفيد رينو من الأخبار والتقارير التي يقدّمها المخبرون، لتنفيذ خطته، وحصل على معلومات هامة عندما زار باريس من الأخضر، حول مقتل جيرار.

وتجرّأ، وخطا خطوة أخرى، وبدأ يحقق مع شمس حول مقتله، واحتدمت لغة الحوار بينه وبين عزيز، عندما منعت الشرطة، الناس من التّنزه في الربوة، وتم إحضار عزيز إلى مكتب رينو الذي قال له: "أنا أعلم كلّ شيء عنك... أعلم كلّ شيء عن ماضيك وحاضرك... أنت وشمس، فقط الحرب شغلتني عنكما، الحرب أنقذتكما، لكن لابدّ من أن أحاسبكما، أتسمع؟ حساباً عسيراً سأحاسبكما ذات يوم!". ص235.

ثانياً: الشخصيات الناشئة:

يتبدّل المكان، وتتبدّل الشخصيات، وتنمو العلاقات وتتطور، وتتقاطع خيوطها، بوساطة الرسائل ومن خلال التوصيات والرُسل، وترتقي الدلالات أكثر، وبينما تكون في المكان الأول "سورية" المواجهة عنيدة بين المستعمر والوطنيين، فهي في المكان الثاني "البعيد" فرنسا –أكثر حدّة، وتنهض على حوامل صراعية بين الغرب المتطور، والشرق "سورية" الواقعة تحت نير الاستعمار.

تناولت رواية الجوزاء هذا الصراع، كما تناولته الرواية العربية من قبل بشكل واسع في النصف الأول من القرن العشرين، والشخصيات في معظم الأحيان من الطلبة الدارسين في أوروبا، الذين يتزوجون من أوربيات، منهم من لعب دوراً تنويرياً وتثقيفياً ومنهم من تأثّر سلباً.

في رواية الجوزاء ينحو الصراع منحىً آخر بين الشخصيات التي هي من رحم واحد، فـ "جانيت" هي أخت القومندان رينو، تدرس الأدب الكلاسيكي بالسوربون، وتطالع بشغف الأدب الإغريقي والشرقي، والأخضر هو بن عزيز المناضل الوطني البارز، والشخصية المؤثرة في العملية النضالية الثورية الوطنية.

يترك الأخضر دمشق، ويخلّف وراءه قلباً طريّاً وروحاً حزينة، وتفجّر رسالته الأشياء الثمينة الغالية عند "روضة"، فيندلق حُبّها المخزون على الخدود والورق، وفي الشرايين، بينما الأخضر يسوح في ربوع فرنسا، وتُقدّم له "جانيت" مساعدات كبيرة، فاعتمد عليها في التسجيل بالجامعة، وتعلم اللغة الفرنسية، واعترفت له، وهي تشرب القهوة العربية قائلة: (أنا أشعر أنّ كلّ شيء لديكم مختلف، كلّ شيء لديكم أصيلُ، عريق، القهوة العربية، السمنة العربية، الخيول العربية) وسألته: "ترى هل الرجل العربي كذلك؟". ص15.

وتتقرب "جانيت" من الأخضر بهدفٍ جنسيّ خالص، بينما الأخضر في أوّل الأمر يفكّر ويتساءل: (كيف سيخون القومندان رينو؟ أما هي فتقول: لن يسعد أخي كأن توفّر لي الرخاء والسعادة، وكأن تمنحني الحُب). ص152. وكانت تقترب منه بدلاً من أن يقترب هو منها، وتردّد بوقاحة: (ما بك لا تتحرك إذن؟ ألستَ رجلاً!) ص152. ويُمارس معها الحُبّ، ويقارن بين "روضة" الخجولة التي تستحي أن تلمس يده، و "جانيت" التي تبحث عن شهواتها، (أنا التي فضضت بكارتك! كَم أنا سعيدة، أخضر؟) ص153.

هذه هي البدايات... فهل يندفع الأخضر نحو المرأة بشكل يُبعدُه وينسيه الهدف الذي جاء من أجله!

لقد واجهت الأخضر إغراءات كثيرة، وكانت تلازمه يومياً، وعبّر الراوي عن ذلك من خلال مشهدين، الأول: يعبّر عن لوحة اجتماعية وطنية، وتربية ترسّخت على حُبّ الأهل والوطن. والثاني: يمثّل مظاهر الترف والتمدّن وهناء العيش، والإغراءات المتمثلة، بالتعرّي والنساء وشرب النبيذ في شمالي "روايان" وجنوبيها.

تزداد هواجس الوالدين، ويقطّع القلق خيوط أفكارهما، على ابنهما، بعد أن داهمت الحرب العالمية الثانية فرنسا، فانقطعت أخباره، لكن وصول الجندي الجزائري مع القوات الفرنسية الجديدة إلى دمشق، وتزويده برسالة من الأخضر الذي تعرّف عليه قبل أيام من قدومه فقط، يبعث الراحة والاطمئنان لهما.

ويواجه الشعبان السوري والفرنسي حالتين متشابهتين، فالشعب الفرنسي وحركته الشعبية المقاومة، يواجهان حكومة فيشي والجيش النازي، والشعب السوري، وفي الطليعة المقاومة الوطنية يواجهان الاستعمار الفرنسي. ويقرّر الشعبان مصيرهما!

وتتداخل أخبار عزيز مع ما يجري من إشاعات وأخبار مشوّهة، لكن رسالته الملأى بالحُبّ والفرح، تُبدّد قلق أمّه وأبيه، ويخبرهم أنّه سيتخرج، ويحصل على شهادة الطب في الصيف، وسيعودُ إلى الوطن!

وتبيّن الأحداث وتطوراتها أنّ الأخضر "زيُر نساء" فيمسك فتاة، ويترك أخرى، هذه تحمل منه،وتجهض نفسها، والثانية تنهي العلاقة معه، لكن الأخضر شابٌ لا خوف عليه، وهاجسه الأول والأخير التخرج، والعودة لخدمة الشعب والوطن.

والدلالة على وعيه ونضج تفكيره، المقاومة التي يجريها بين المرأة في سورية، والمرأة في فرنسا، يقول: (في سورية، همّها الزواج والأولاد، وفي فرنسا همّها المتعة والعمل) ص310.

والدلالة الأخرى على أنه ما يزال يفكر بالمرأة الشرقية، ورفضه الزواج من فتاة فرنسية، هو علاقته مع "سعيدة" الفتاة المغربية، فيمارسُ معها الحُبّ، ولكنها (شيئاً فشيئاً بدأت تتكلم عن الحُب، المستقبل المشترك، الحياة الواحدة) ص311. لكن الأخضر يهجُرها، بعد أن شاهدها تتأبّط ذراع أحدهم وتلتحم به، مقهقهة ضاحكة.

ومن خلال العلاقة بين الأخضر وجانيت، يطرح سؤال: هل يتلاقى الشوق والغرب؟

وبعد زيارة جانيت إلى دمشق، ورغبتها التعرّف على حضارة وتاريخ سورية، يتبدّل مفهوم العلاقة بينهما وبين الأخضر، فقد كانت في فرنسا علاقة آنية لغرض جنسي، ولكن الزيارة أحدثت تقارباً روحياً وتحوّلاً في العلاقة، فتُقرّر الزواج من الأخضر لكن هذا الأمر لا يتم.

ومن الشخصيات الناشئة التي تأثرت إلى حد كبير بعزيز أثناء العمل بتجارة الحبوب في حوران، الطالب "عوّاد" الذي يعمل ويدرس، ونجح الرّاوي في رسم الخريطة الوطنية للبلاد كلّها من خلال شبكة الأحداثيات التي تغطيها، فتوزّعت الأحداث في المدن والأرياف مترافقة مع امتداد وتقاطع خطوط الطول والعرض.

لعب عزيز دوراً في توعية "عواد" واحتضانه، وأصبح واسطة له مع رينو لتأمين العمل، وتحقّق ذلك، إلى جانب دراسته في كلية الحقوق، وسكن في بيت عزيز كأحد أفراد الأسرة، ودراسته للحقوق تعني أنّه سيصبح محامياً، يدافع عن الحقّ والعدل، وضد الظلم والاستغلال والاضطهاد الطبقي والاستعماري.

وأثناء فترة دراسته، تنمو علاقة ودّية بالحُبّ بينه وبين "بدور" ابنة عزيز، فيخطبها، وتترافق الخطوبة لسوء حظّه، بقصف المدفعية الفرنسية للبرلمان، أي نهاية الوجود الاستعماري، وتصبح "بدور" معلمةً، ويأتي موعد الزفاف، مع قدوم الأخضر من فرنسا، فالفرح أصبح فرحين والعرس عرسين.

وهناك شخصيات ثانوية أمسكت بأطراف الأحداث، وأضاءت جوانب لابدّ من إنارتها، لاستكمال الحدث وتفرّعاته من الجوانب الإنسانية والعاطفية والاجتماعية.

الأمر الهام هو بقاء العلاقة بين الأمكنة المؤسسة لنشوء الحدث، أي الأمكنة القديمةُ فعزيز يزور "أم العيون" ويلتقي الأهل والأحباب، ويعيد قراءة صفحاتٍ منسيةً من الذكريات، ويتساءل: كيف توزّعت عائلة آل المر بين /أم العيون/ و /أم الرجوم/ و /قليب الثور/؟ ولماذا لا يعود إلى مسقط رأسه بعد هذا التطور العمراني والزراعي؟!

ويرافق عزيز زوجتَه شمس إلى جبل "البلعاس" في البادية التدمرية، لزيارة أهلها، بعد أن هزّ حُلُم جدران ذاكرتها، وهمس في

أذنها، بأنّ أمّها في حالة خطر!

ويرحل "نواف" بن "عزيز" إلى دمشق لمساعدة والدِه في العمل، ويشتركُ الابنُ الثالث "مناف" في مظاهرةٍ ضد الفرنسيين، ويسيل الدم من رأسه.

ثالثاً: الشخصيات الخائنة:

كما أنّ الحدث لا يسير بخط مستقيم، كذلك تتنوّع الشخصيات، وتتنوّع انتماءاتها الطبقية، والاجتماعية، وتوجهاتها الفكرية... وتصميمها على العمل والنضال والمقاومة، أو سكونها وخمودها، ضعفُها وهزالُها، وحُبّها للاستكانة، حيث يتحول هذا النوع إلى خدمٍ للاستعمار ومشاركٍ في العملية القمعية، والوشاية بالثوار، وبأبناء الوطن الصالحين لتلبية رغبة، ومنفعة مادية من جهة والتعويض عن حالة الضعف باللجوء إلى عتبة الاستعمار، والتجسّس لصالحه من جهة أخرى.

يقفز الشّك إلى ذهن عزيز بعد أن تكرّرت في حضوره وغيابه زيارات القومندان رينو، بأنّ الأمير لورانس صديق رينو الحميم، قد أفشى له بعض الأسرار عن حياة عزيز وشمس السابقة، وتقديم تفاصيل صغيرةٍ يمكن أن يكون عزيز نفسه قد نسيها، ومرّة همس "حسني الدبّاغ" صديق عزيز، القادم من " حماة "لتقديم التعزية بوفاة والده، قائلاً: كان المُخبر يحاول جمع المعلومات عنك وعن شمس.

ويرسُم رينو خطة لقتل البطحيش من خلال ما يقدّمه العميل الدركي "محمد التيناوي" وكي يُغطّي الخطة، ويُبعد الشبهة عن التيناوي، يتم سجنه، وتجريده من رتبة "الكاربورال" ومن لباسه العسكري، ويتّهمه رينو بالخيانة لأنه (يسرّب المعلومات إلى العصابات) ص218.

وكان رينو قد استفاد أثناء زيارته إلى فرنسا من الأخضر حول مقتل جيرار وغيره!

وعندما يصل عزيز إلى "عش النسر" المخبأ السرّي للطبحيش، يلاحظ أنّ "التيناوي" يتردّد ويعترف له البطحيش بأنه صديق مخلص، لكن هذه الصداقة تظل موضع الشّك، وهاجساً يومياً يدور في ذهن عزيز، ولا يقتنع بهذه الأقوال.

وتأتي الشكوك في محلّها، عندما يأتي التيناوي من درعا حاملاً خبر مرض البطحيش، ومحاولة نقله إلى دمشق للعلاج، بمساعدة عزيز، ويتبيّن بعد وصول عزيز أنّ البطحيش ليس مريضاً. وأنّه يريد الإيقاع بعزيز والبطحيش معاً. وفعلاً عندما خرجا، كان هناك رجال يندفعون، راكلين باب الدار، فأدركا أنّ الفخ أطبق عليهما؟.. ويُقتل البطحيش في هذه المعركة غير المتكافئة، ويُصاب عزيز، ويتحوّل إلى رجل معوق، ولكن الدين لا يطول سداده فيتسلّل اثنان من أقارب البطحيش إلى بيت التيناوي، ويقتلانه وليخرج من درعا في يوم واحد جثّتان: جثّة التيناوي التي نُقلت إلى دمشق بسيارة عسكرية، وجثّة البطحيش، وقد خرجت درعا كلها تشيّعه.

ويعمل الاستعمار على إثارة النعرات الطائفية، ونشر الدسائس بين الناس، وأبناء الوطن الواحد، فالمندوب السامي طالب باستبدال المطران "أبيفانيوس" في اللاذقية، لكن الرعية هبّت تدافع عن راعيها: (الرعية بحاجة لراعٍ صالح أو هلكت الرعية) ص248.

وأبيفانيوس شخصية وطنية، يحبّه الناس، ووقف المجتمع الكنسي إلى جانبهم مستنكراً ذلك، (نحن لا نعمل بإمرة الاستعمار)، ونشبَ صراع بين المطران القديم المدعوم من فرنسا، والمطران الجديد المدعوم من المجتمع الكنسي، ومن الشعب.

تعدد الأصوات في رواية الجوزاء:

إنّ رواية الجوزاء تحمل نفساً روائياً مختلفاً عن الجزأين الأول والثاني، فهما أقرب إلى الرواية الكلاسيكية، أمّا الجوزاء، فجاءت تحمل الجديد من الناحية الفنية، وهي أقرب إلى "رواية الأصوات" وتخلّصت إلى حدٍّ كبير من المسار التقليدي، وتظهر عليها المكوّنات الحداثية، وتتبنّى وجهات النظر في قضايا سياسية واجتماعية وحياتية عديدة.

لقد وضّح الدكتور "محمد نجيب التلاّوي" في كتابه "وجهة النظر في روايات الأصوات العربية" أنّ التباين في الشخصيات على المستوى الطبقي والثقافي، بل والطموحات، هو سبيل التميز، وبداية النجاح. فعزيز في رواية "الجوزاء" ابنُ فلاح، والشهبندر

طبيب، وشمس من البداية، وتزوجت ابن فلاح، وسكنتْ في المدينة، وعوّاد شاب ريفي يتيم، يكافح من أجل حياة أفضل، فكان يعمل ويدرس وأصبح محامياً، والأخضر تخرّج من فرنسا طبيباً جرّاحاً.

ويتناول الروائي عبد الكريم ناصيف في روايته موضوعاً صراعياً قديماً كالعلاقة بين الشرق والغرب، ما يزال حاضراً في الحياة، بل ويزداد حدّة، ويأخذ شكلاً جديداً "الصراع بين الشمال الغني والجنوب الفقير".

وتعدّدت الأصوات، وتعدّدت من خلالها وجهات النظر، وتباينت، وأدّت إلى تنامي الحدث الروائي، وتشابك نسيجه.

ويؤكّد الدكتور التلاّوي، أنّ اللاّتجانس من أساسيات إنجاح رواية الأصوات، وكلما كانت الأصوات مختلفة في توجهاتها الفكرية، وانتماءاتها الطبقية، كلّما ساعد على إظهار مساحة من الحرّية التي يتحرّك فيها الصوت بوجهة نظره. وكلّما اقتربت الأصوات من التجانس، قلّت فاعلية الأصوات.

وتتميز رواية الأصوات –بعدم وجود بطولات فردية– والإقرار بمفهوم البطولة الجماعية للأصوات الروائية، مما يساعدُ على تقليص مساحة المونولوج الداخلي. ويُعدُّ الحوار الخارجي أساساً متيناً في رواية الأصوات، وبدونه تتيبّس وتتجمّد أو تنغلق على ذاتها الأصوات بطريقة الرومانسيين أو بطريقة تيّار الوعي. ويبدأ الحوار بالحوار الكبير منذ اختيار المؤلف لأصواته المتباينة، الذي بدوره ينقلُنا إلى حوارات جزئية فعالة داخل الأصوات وبين الأصوات في الرواية.

هل ينطبق هذا القول على رواية الجوزاء؟.

في رواية الجوزاء هناك حوار كبير وحاد ويوضح قضية وطنية مصيرية. ويدور هذا الحوار بين القومندان رينو وشمس، حول مسائل من الماضي القريب بالنسبة لزمن الحدث وزمن السرد أيضاً، وهو حوار على جبهتين:

–**الجبهة الاستعمارية**، يمثّلها رينو الذي يريد أن يسبر أغوار الأحداث التي لم يعاصرْها، ويطمح إلى الإمساك برأس الخيط للوصول إلى معرفة من الذي قتل جيراراً!.

–**الجبهة الثانية، هي الجبهة الوطنية المقاومة** المتمثلة بشمس التي تُعبّر عن دور المرأة في الحياة السياسية والاجتماعية.

وعلى الرغم من أن رينو حاول أن يقدّم المساعدات المباشرة كأرضية تمهيدية للحوار الكبير، إبعاداً للشكوك، وإظهاراً للإخلاص، لكنَّ الحوار الجزئيّ والتفكير العميق والتجربة، تُقصّر المسافة بين ما يجري في داخل رينو، وبين سلوكه ودلالات هذا السلوك.

وانكشفت خطّته، مثلاً: عندما كرّر سؤاله عن عزيز وقوله: إنّه عسكريٌّ ناجحٌ وتاجر. وعن زواج نواف قال: "عرسُ ابن السلطان" ومعرفته كيف ختم الأخضر القرآن في ستّة أشهر، والحفلة التي أقامها جدّه علي المرّ في القرية.

إنّ الروائي عبد الكريم ناصيف تجاوز ذاته من خلال قدرته على التعبير عن فكر الآخرين، وكما قال "تشيرنيشيفسكي": (إنّ موقع كاتب رواية الأصوات، ينبغي أن يكون غير ظاهرٍ كما في الرواية التقليدية، ولا هو حيادي لدرجة البرود والجمود، وإنّما هو في درجة وسط).

لقد حققت رواية الجوزاء الوعي الجمعي، وتوحيده على المستوى الشعبي، وعلى مستوى الوطن، وجاءت الشخصيات من مختلف الانتماءات والاتجاهات الفكرية والسياسية لمواجهة الفكر الرأسمالي الغربي الذي خرج من حدوده الوطنية والقومية، بهدف السيطرة والهيمنة واستعباد الشعوب.

ومن حيث المكان في رواية الجوزاء، فلم يكن مكاناً محدّداً، كما في رواية الأصوات، فالأحداث كانت تنتقل وتتحرك في أمكنة عدّة (أم العيون.. البادية.. فرنسا.. حوران.. دمشق).

وكلمة أخيرة... إنّ رواية الجوزاء تحمل سمات وخصائص فنية حداثية، تجاوزت في بنائها، الرواية التقليدية، بخاصة عند الروائي نفسه، بالمقارنة مع رواياته السابقة، وهي خطوة متقدمة، ومتطورة، وحققت نجاحاً ملموساً في الشكل والمضمون...

باسم عبدو

قراءات... قراءات... قراءات

مصابيح الظلمة

كلما اتسع الجرح ضاق

لا جدال في أنّ نص الشاعر وليد صوالحة هو نص أدبي لأنه يحمل سماته الخاصة على الرغم من توافره على الدلالة السياسية، ولأنه كذلك فهو نص شعري يتجدد بتجدد متلقيه لما يحمله من دلالات موحية تتعدد زوايا النظر إليها على وفق فهم القارئ وثقافته وذائقته.

ولعلي مطالب بتحديد هوية قراءتي لمجموعة الشاعر ((مصابيح مظلمة)) وذلك أحد حقوق القارئ ومن هنا أقول بأنيّ سألتزم القراءة التأويلية من جهة، والقراءة التكاملية بشكل أوسع وأشمل بحسبان النص الذي بين يدي نصاً معاصراً، ومفتوحاً على كل الاحتمالات، وفي كلا الحالين فإنّ استنطاق النص سيكون المهماز الذي أفتح به آفاق القراءة.

2

إذا كان عنوان الكتاب أحد موجهات القراءة فإن اسم المجموعة ((مصابيح مظلمة)) يحيل إلى أفق آخر في القراءة تلتقي فيه مع مصابيح الشاعر المضيئة التي وردت في الإهداء ومن هنا ينبغي إدراك هذا التقابل المتماهي في سرّيته، والمفارق في علانيته، فالمصابيح المظلمة هي زحم المصابيح المضيئة وهذه الأخيرة هي تجلٍّ للأولى فلم يكن الظلام إلا الوجه الآخر للنور شأنها في ذلك شأن الموت والحياة.

من هذا التقابل إذن سأبدأ قراءتي، نازحاً بعد ذلك نحو فضاءات النص الآخر مثل رمزية الأنثى وأنسنة الطبيعة، واغتراب الشاعر.

3

يعكس النص حزن الشاعر العميق، وينوء باغتراب مركّب، يأخذ بخناقه إلى أقصى مدىً، حدّ انفصال الشاعر عن محيطه، متوسلاً بصبر ((أيوبيّ)) كبير، يُبقي على الانتحار هاجساً مراوداً، ويحول دون تحققه (ص54) ولأن عالم الشاعر خاص وسليم، يواجه عالماً خارجياً متعفناً، فقد أحسّ الشاعر بتناقض الخارج يتسلّل إلى استواء الداخل فصرخ هاتفاً (ص 32):

هـذا أنـا أجـمُ الأضـداد مؤتلقـاً ... وفـي محيّـا الربـى شـوقي ومعتقـدي

ولسـت أنكـر أنَّ البعض غـافلني ... وأسـكنَ العمـر فـي الفوضـى وفـي الزبـدِ

فشـوّه الوجـه منـي فـي معادلـة ... مدروسـة تتبنـى الإثـم عـن عمـدِ

إنّ التوافر على الأضداد يحيل على وقت الصوفي– والتصوف بذرة في صدر كل إنسان، ووقت الصوفي وليد حالة: من السكر والصحو، والبقاء والفناء. الخ، وإذ يحاصر الحقدُ الشاعرَ فإنه يسمو إلى ما فوقه، وكلّما تربص به الشر، توهجَّ في وجدانه الخير وهكذا يستتبع الهدوء الغضبَ، ويعقب النور الظلام، عبر دوّامة متواترة من أحاسيس يشعلها الواقع ويطفئها الشعر، أو يطفئها المحيط ويشعلها الشعر.

وفي ((لغة الصمت)) يتواشج الضدّان في صيرورةٍ مرنةٍ ولودٍ، فالروح تفنى ولا تفنى في آن (ص25):

تفنـى بهـا الـروح.. لا شـكوى ولا ألـم ... ويشـرب العمـر مـن أثـدائها السـقم

وتحتضنني بغلٍّ شأن منتقم والقلب في لهب الأنات يحتدم

خبأتها وجمار الثأر تحرقني وتنتشي طرباً إن صاح بي ألم

إنّ للروح سلطاناً على الأحوال والمقامات فهي تستقبل البُنى، ثم تفكّكها، ثم تعيد صياغتها على وفق توهّجها وسموها، وبذلك تستعيد توازن الشاعر، وتلقح يقينه الذي تكاد الريح أن تعصف به... وفي هذا السياق نقرأ ((يا جنّة الرحمن– ص 94))–

الشمس غابت والغناء نواح والليل طال.. ترى يجيء صباح؟

فمتى يكون الغناء نواحاً؟ حين تتشظى البؤرة، أو حين تتكسر المرآة لحظتئذٍ ينهدم الخيط الواهي بين النقيضين، وتسيل الحنجرة غناءً، لتمرّ عبر الشفاه نواحاً يستقبلهما الشاعر صلاة ليدلف بها إلى الآذان المستفزة.. ومن هنا ((يتعطر الورد بدم الشهيد))، ((وتتجسّد الأرواح في قدسها))، فكلما اتسع الجرح ضاق القيد.

4

يحتفي الشاعر بالمرأة أيّما احتفاء، على أنّ قراءة استبطانية لنصوصه تحيل إلى متخيّلٍ فنيٍ خاص، فهي هنا رمز للقضية، وللأرض، وللثورة.. هي (الآخر) الذي افتقده الشاعر في ليل غربته وطريق آلامه.. هي زهرة الكون في قوله: (ص 133)

من أجل عينيك دوماً يسهر النغم ويطلع البدر والأفلاك تبتسم

فللأنثى –رمزاً فنياً– بعد أسطوري يضرب في عمق حضارات الشعوب ولهذا ترك لنا العصر الحجري تماثيل من الحجر أو العظام لنساء بولغ في تضخيم أنوثتهن بينما خلا الوجه من أي ملامح(1) ولم يغفل السومريون ما تتمتع به من خصائص أهلّتها لأن تصبح آلهة تستحق العبادة والتبجيل(2). وقد عدت الديانة السومرية مأساة عشتروت (آلهة الحب والجمال) في تموز أول مأساة في الحب الإلهي(3) وكانت الأكثر ((شعبية في بلاد بابل وآشور)) ومن هنا فقد كانت المرأة (زهرة الكون)، وقد وقف الشاعر أمامها متبتلاً ضارعاً مناجياً (ص 144)(4):

يا طفلة العينين دمعك محرق وأكاد من فرط الهوى أتمزق

فإذا ما خلا لنفسه انكفأ على جراحه، وأخذ بأوتار ربابه منشداً (ص 148):

كانت ترفرف.. لا هم ولا حزن والأفق ساحتها الزهراء والسكن

كانت عروساً وزهر الروض زينتها في ثوبها ألق... في صوتها شجن

تختال فوق جنون الريح في دعة فتعتليه.. ويمضي خلفها الزمن

مثل الأميرة في تأكيد عزّتها جاه.. وموكب حبٍّ ما به وهن

إن الاستغراق في قراءة هذه القصيدة بالذات يذكرنا بقصائد الشعراء الصوفية عن الأنثى رمزاً للطبيعة، وللمطلق، وللنفس البشرية التي نزلت من كينونتها الأولى وهبطت إلى العالم الإنساني ثم تاقت إلى العروج دون جدوى، فمكثت في غربتها بعد أن ألفت خرائب الدنيا الفانية واطمأنت إلى قيد البدن، فلم تجد بداً من محاورة صديقها الشاعر: (ص149)

هوّن عليك.. أنا ما كنت غافلة فوجئت بالغدر فاستشرت به الفتن

وهكذا يتفحص الشاعر هذه الحالات العرفانية بعفوية واضحة(4) ولكنها تشي بمرصد حسّي للمتعيّنات ووظائفها الإنسانية.

5

بات من القول المكرور أن الاغتراب ((حالة إنسانية نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريباً وبعيداً عن واقعه الاجتماعي))(5) ولكن الإنسان –مع ذلك– قادر على مواجهة الاغتراب ((على وفق حجم طاقاته المادية والروحية فقد يقوده إلى

التمرد والعصيان، مثلما قد يفضي به إلى الاستسلام والانعزال والانكفاء على الذات))(6)

وإذا كان ((في كل شاعر مغترب))(7) فإن الشاعر وليد صوالحة أولى بهذا الاغتراب فهو فلسطيني، حمل قضية شعبه في وجدانه وجعل منها زاده اليومي أولاً ولأنه عانى ما عانى على المستوى الفردي فكان أن اندمج عنده الهم الشخصي بالهمِّ الجمعي، ولذلك فقد كان يقينه أنه وحيد: (ص 19)

أيـــا ضـــيفي ســـلاماً واحترامـــاً ومعـــــذرةً إذا حـــــلّ البـــوار

لقـــد فاجـــأتني وأنــا وحيـــد وممنـــــوع أزور فهـــــل أزار؟

واضح أن الوحدة التي تقمصته نمت في نفسه منذ أن أحيطت أرض فلسطين بالأسلاك الشائكة، ولكن تنامياً حاداً تعهدها حين قيّد معصمه وهو مظلوم، ومما يعمّق هذه الوحدة عند المتلقي هو البحر الوافر الذي يصلح -أكثر ما يصلح- للبكائيات والغضب والحزن(8)

ويهيمن الظلم على الشاعر هيمنة عنيفة اضطرته إلى اعتزال الناس والتوجه إلى (البيد) يشكو إليها حزنه ولكنها تسمع ولا تعي(26):-

أبكـــي وحيـــداً فـــلا خـــل يســـامرني ولا حبيـــب كـــأنّ الحـــب مـــتهم

ثم يستثمر الشاعر في أبياته اللاحقة ما في البحر البسيط من جلال ونغم ساطع وجهارة وشجن(9)

ليرسم حوارية ثرية مع البيد فهو بذلك (يؤنسن) الصحراء، وهذه الأنسنة ستكون إحدى وسائله في مواجهة الاغتراب ومن ثم استعادة توازنه، ومن ذلك اتخاذه الليل صديقاً مخلصاً (ص30) ولا يخفى ما في ذلك من ثيمة صوفية، فالاحتفاء بالليل من صفات الصوفية المغتربين مثلما هي من خصائص الرومانسيين على أن (غربة الغرباء) التي تلبست الشاعر وأخذت بخناقه (ص 111) وقادته إلى ذمِّ الزمان (ص 118) لم تحل بينه و بين رؤية الضوء في نهاية النفق لأنه متشبث بالحياة من جهة ولأنه مؤمن بعدالة قضيته من جهة أخرى فها هو يصرخ بتحدٍّ (ص 120):

غـــداً تشـــرق الشـــمس رغـــم الـــدجى وتطـــــوي المجاهـــــل والمســـــتحيلا

فإذا كان من طبائع (الأنا) ميلها إلى العزلة فإنّ عليها لكي تتغلب على عزلتها السعي لكي ((تعلو على نفسها))(10) وها هي (أنا) الشاعر وليد صوالحة تعلو على نفسها بالحب -وإن كان متّهماً- وبالصداقة وبالفن.

6

إذا كان الشعر فنّ اللغة كما يرى بول فاليري فإنّ الاستعارة فن الشعر وإذا تمثلنا قول ابن جني ((أكثر اللغة مجاز لا حقيقة))(11) أدركنا أن الصورة الشعرية لا تولد إلاّ من رحم المجاز ومن الاستعارة بخاصة. فمن الاعتداء على شفرة اللغة ((يبدأ الشعر))(12) ومن هنا يفضي الانحراف عن استخدام اللغة الاعتيادي إلى أن تكون القصيدة استعارة كبرى(13) وصولاً إلى هيمنة الصورة.

وقد وعى الشاعر وليد صوالحة حدسية الاستعارة فانطلق -بطبعه الأصيل- يؤسس صورها مفعماً بخيال خصب وخلاق فجاءت استعاراته حيوية باعثة على التأمل وعلى التأويل بسبب انبثاقها في إطار اللغة، ونموها في رحم فكري واع.

في قصيدة ((دموع الغيث ص 13)) تطالعنا الاستعارة في العنوان نفسه وفي:

بكـــت الســـماء جراحـــاتي وأحزانـــي حتـــى ارتـــوت مـــن دمـــوع الغيـــث أشـــجاني

ثم يتوالى النص ممتلئاً بالاستعارات: (القبر يرفضني- الأفق ينكر- كل المطارات تخشى)، راسماً لوحة يستحيل فيها المحسوس إلى معنوي، والمعنوي إلى مادي تعبيراً عن أحاسيس مجروحة آخذةً بالنمو والصخب معاً.

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى (ص22):

تفجّـــر الألـــم المســـكون والألـــم وأزهـــر الجـــرح والآهـــات والحقـــب

والجـــــرح يقطـــــن بيـــــت النـــــار متقـــــداً	***وكـــــم تخضـــــلّ جـــــرح نزفـــــه لهـــــب***
وكـــــم تخضـــــب درب نحـــــن ســـــدرته	***وكـــــم ترمّـــــد فـــــي أنّاتنـــــا الصـــــخب***

إن الألم نفسه ينتقل من قصيدة إلى أخرى نازفاً استعارة هنا.. واستعارة هناك نابعاً من بيت النار وسدرة الدرب وأنات القلب، حاملاً أسطورية الإنسان وعظمته وهو يواجه هيجان الإنسان والطبيعة معاً.

وقد تبلغ الاستعارة ذروتها من البناء والغموض في مثل قوله (ص25):

فالرمـــــل شـــــيّد فـــــي عينـــــيّ مســـــكنه	***أمـــــا الهجيـــــر فأعضـــــائي لـــــه خـــــدم***

ذلك أن تفاقم الإحساس بالحزن، والاغتراب والظلم يدفع الفنان إلى ارتياد البعيد وتجاوز القريب وربما قاده إلى بناء صورة سوريالية. ومثل قوله (ص78) وهو يتحدث عن صروف الدهر وقد جسّدها في طاغية:

تمشـــي الهـــوينى علـــى الأعصـــاب.. تحرقهـــا	***والنـــــزف فـــــي نهرهـــــا الليلـــــي شـــــلاّل***
وتســـــتريح علـــــى نـــــبض تبعثـــــره	***والنـــــبض مـــــن شـــــدة الآلام جـــــوّال***

فنحن بإزاء كائن غولي سفاح، لم يترك من ضحيته حتى النبض.

إنّ الشاعر المطبوع في وليد صوالحة اهتدى – ربما من غير قصد– إلى أن الاستعارة المكنية هي جوهر الصورة الشعرية المعاصرة، لما تحمله من غموض وإغراب وإدهاش، وهو ما رفضه الأقدمون الذين آثروا الاستعارة التصريحية لما فيها من وضوح وبساطة، بسبب مناسبة المستعار منه للمستعار له تمسكاً بعمود الشعر(14).

❐

▪ الإحالات:

(1) بزوغ العقل البشري– نورمان بريل ص 116.

(2) طقوس الزواج المقدسي عند السومريين، صموئيل كريمر، ص119.

(3) معجم الأساطير– لطفي الخولي– 129/2.

(4) المكان نفسه.

(5) تدخل ضمن هذا السياق قصائده (ذكراك) ، (الحب المبلل) ، (القصيدة الحائرة) ، (الحب المأمول) ، (الطيب والمسك) ، (سألتك أن تغيبي) ، (هل تذكرين؟) .

(5) عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، أديث تيزوريل، ترجمة د. جابر عصفور–ص264.

(6) الاغتراب في الشعر العراقي– د. محمد راضي جعفر– دمشق ص (ب) .

(7) المصدر نفسه– ص 157.

(8) ينظر: دراسات في النص الشعري– د. عبده بدوي ص 117 و 289.

(9) ينظر: المصدر نفسه– ص199.

(10) ينظر: العزلة والمجتمع– نيقولاي برديائف– ص 114.

(11) الخصائص: محمد علي النجار– 449/2.

(12) نظرية البنائية في النقد الأدبي– د. صلاح فضل– ص 356.

(13) المكان نفسه.

(14) ينظر: شرح ديوان الحماسة للمرزوقي– 9/1.

د. محمد راضي جعفر

❐

سجال تسفيهي وجدل عقيم

تذكية أزمة المثقف العربي

من المؤسف حقاً أن يقبل المثقفون العرب بتوزع ولاءاتهم لتغذي خلافات الأنظمة والحكام في وطنهم، وهم كتلة الوعي الفاعل في الأمة، وأحد أهم مصادر قوتها وتأثيرها وتدبيرها إذا ما جمعوا على وحدة الموقف ووحدة الهدف والرؤية، إلا أنهم ابتعدوا عن هذا وانبهروا بالعقل الغربي ومنجزاته، محتقرين العقل العربي ومنجزاته، فزادوا من اتساع الشرخ الثقافي الذي يعيشه الإنسان العربي بدرجات لا تتفاوت كثيراً من جماعة عربية إلى جماعة عربية أخرى، وبدلاً من منطقة وسط يأخذ فيها المثقف العربي ما يتناسب مع ثقافته العربية، وتراثه المجيد، نجد الغالبية، تعيش الثنائية بكل تناقضاتها وفصامها. مما أدى إلى أزمة يعيشها المثقف العربي العلماني، والنهضوي، والسلفي، والإسلامي على حد سواء، ومع أن بعض المثقفين والمفكرين العرب حاولوا التغلب على هذا الواقع المأساوي بمشاريع إصلاحية هدفت للخروج من هذه الأزمة إلا أن مشاريعهم كانت دون الطموح، ولم يكتب لها النجاح، الأمر الذي أدى إلى تخلف حضاري لم تعرفه الأمة العربية على مر العصور، ولكن الأسئلة التي تطرح نفسها هي: هل التخلف العلمي والثقافي هو السبب في التخلف الحضاري؟ وهل يشترط للنهوض الحضاري، وجود ثقافة عالمية إنسانية ذات خصائص محددة؟ أم هل الثقافة العالمية تنجم عن إصلاح ثقافي واعٍ وأصيل؟ كيف يمكن للثقافة العربية أن تخرج من عنق ثنائيات الأصالة والمعاصرة والتراث والتجديد والدين والعلمانية إلى رحابِ منهجٍ أصيل يبلور رؤية مستقبلية. في الحوارية الأخيرة الصادرة عن دار الفكر يحاول الدكتور أحمد الموصللي والدكتور لؤي صافي البحث عن جذور أزمة المثقف في الوطن العربي بغية وضع حد للتخلف الثقافي والعلمي الذي أدى إلى تخلف الحضارة الإسلامية، كما أدى لفقدان الدافع الذاتي للتطور، والركون إلى ما توصلت إليه الدوائر العلمية والدينية في العصور الإسلامية الوسيطة أو النقل المشوه عن الغرب ويرى الدكتور الموصللي أن الاستبداد السياسي، والذي تمظهر أحياناً في استبداد فكري وتقليد أعمى، منع التطور العلمي الحقيقي وممارسة الاجتهاد بمعنى عام واجتماعي وإيجابي، وبالتالي، طمس قدرات المجتهدين والعلماء على تطوير الفكر الإنساني. كل هذا أدى إلى فشل المسلمين في تطوير نظام علمي ومعرفي متقدم، يعمل على تراكم التطورات الجديدة في العلوم الأساسية والعلمية والتطبيقية، فتحولت المراكز الثقافية والعلمية إلى مؤسسات تقف على هامش التراث. كما أن الغزو الثقافي والسياسي الغربي شل الإمكانات الداخلية الذاتية، فتحولت المؤسسات الثقافية والعلمية التي تعنى بالدراسات الإسلامية، على سبيل المثال لا الحصر، إلى مراكز تحاول إرجاع المسلمين إلى ثقافتهم الأصلية . ولاحقاً التأصيلية . والمدافعة عن الحضارة الإسلامية في مواجهة الغزوة الثقافية الغربية التي أنتجت إما انفلاتاً من الإسلام والهروب إلى الثقافة الغربية، أو تقوقعاً في الفكر الإسلامي التقليدي، والهروب إلى ثقافة التراث. هذا الهروب إلى الغرب وإلى تراث المسلمين حال دون العمل على صيغة واقعية، وعلمية وسياسية وثقافية، تعمل على الارتقاء بوعي المجتمع إلى استقلال حقيقي، علمي وتكنولوجي وسياسي وأوجه الحياة الأخرى. بل على العكس من ذلك، أفضت كل هذه الأمور إلى إلحاق المجتمع بالدولة، وإلحاق الدولة بالمراكز العلمية المتقدمة تكنولوجياً وصناعياً وعسكرياً.

كما أن العالم العربي اليوم، ومعه المثقف، يعاني من فقدان تلك الفكرة النهضوية الواعدة بمستقبل خال من الاستعمار والتجزئة والتبعية. فهو يقف اليوم حائراً أمام انشطار الدولة إلى تركيباتها البدائية، من عشائرية وطائفية ومذهبية وقطرية، وكذلك فاقد الأمل من فقر المجتمع، إلى دعاة القومية والليبرالية والاشتراكية والإصلاحية ومشاريعها وإفلاس مشاريعها الاقتصادية.

ويرى الدكتور أحمد الموصللي أن عدم قدرة التيار النهضوي الإسلامي على التحول إلى تيار شعبي سياسي واجتماعي، هو

الذي حال دون قدرة الإسلام على النهضة وقدرة العروبة على التصدي للتحدي الغربي، وإذا كانت قراءة عصر النهضة للتراث هي دعوة إلى التكيف مع العصر الحديث، وتوظيفه في مسيرة نهوض، فهي أيضاً اعتراف بسمو الفكر الغربي الحديث، ومركزيته في قراءة التراث الإسلامي، ولهذا تحول الفكر النهضوي أو التنويري إلى فكر تلفيقي، حاول دمج أفكار عدة تمثل القومية والديمقراطية والاشتراكية في فكر تراثي فضفاض وانتقائي. إذ إنه كان فكراً قائماً على مجتمع يتجزأ ويتآكل بعد سقوط الدولة العثمانية، فتحول فكر النهضة إلى فكر استقلالي كفاحي، وتغاضى عن البعد الفكري والفلسفي.

ولما كان بعض المثقفين العرب يلقون أسباب أزمتهم وأزمة ثقافتهم على السياسيين واستبدادهم فإن الدكتور لؤي صافي المدير في المعهد العالمي للفكر الإسلامي بأمريكا يرد أسباب الأزمة التي يعيشها المثقف العربي إلى أنه أسير ثقافة أنتجها المثقف الغربي، وهو لهذا يعيش خارج الزمن الثقافي العربي. فتارة تراه ينافح عن الرؤية الحداثية، ويتبنى أطروحاتها ورؤيتها وحلولها، وتارة أخرى يدعو إلى ثورة ماركسية تطيح بالطبقة الرأسمالية وتستبدلها بطبقة الكادحين، وتراه، حين تتعرض الرؤيتان لنقد حاد من المثقف بعد الحداثي الغربي، يتبنى الطرح الجديد، ويدعو إلى تبني نتائجه الفكرية والاجتماعية غير آبه بالتباين البيّن بين التجربتين العربية والغربية، واختلاف الزمن الثقافي العربي والغربي. ويستشهد صافي على صحة كلامه هذا بالنقد الذي وجهه علي حرب إلى المثقفين العرب، إذ أنه لم ينطلق في نقده للمثقف العربي من الاحتكام إلى العلاقة بين المثقف والثقافة التي ينتمي إليها، بل من أطروحات الاتجاه بعد الحداثي، الذي يمثله مفكرون غربيون من أمثال فوكو ودريدا، في نقده للفكر الحداثي الذي ينافح عنه في الغرب ثلة من المفكرين الحداثيين، أو الحداثيين الجدد، يتقدمهم هابر ماس الألماني.

وينطلق (حرب) في هجومه على المثقف العربي من مقولة أن المثقف يسعى من خلال عمله الفكري والتنظيري إلى توظيف سلطته العلمية والمعرفية لزيادة نفوذه الاجتماعي، وتحقيق سلطة سياسية مدفوعاً بإرادة القوة، الغريزة الوحيدة التي يعتمدها المفكر بعد الحداثي لتفسير السلوك الاجتماعي والسياسي. ولذلك فإن (حربا) يسارع ليعيد أزمة المثقف تحديداً إلى بداية الاضطرابات الطلابية في فرنسا، هذا الربط اللا منطقي والبعيد كل البعد عن الواقعية لأزمة المثقف العربي بالمظاهرات الطلابية الفرنسية يحمل صافي على التساؤل عن الأسباب التي تدفع حرب لهذا الربط، فما علاقة الاضطرابات الطلابية الفرنسية بمشكلات الثقافة العربية وأزمة المثقف العربي؟ ولماذا لم يختر (حرب) هزيمة 1967، التي سبقت الاضطرابات الطلابية في فرنسا بسنة والتي هزت الوجدان العربي وزلزلت أحلام مثقفيه وتطلعاتهم؟ إن السبب في الرؤية التي يعتمدها (علي حرب)، وغيره كثير من الكتاب العرب هو غياب الرؤية الأصيلة التي تدفع إلى النظر في الأشياء والأحداث من زاوية الكاتب، وتحليل المعطيات، كما تبدو من الموضع الذي يتمركز فيه، فكما تدعو الأصالة الوجدانية مفكراً فرنسياً إلى اعتبار الاضطرابات الطلابية في فرنسا حدثاً هاماً له تداعياته العميقة على وجدان المثقف الغربي، يؤدي غياب الأصالة عند نظيره العربي إلى تجاهل حدث ملاصق قريب كهزيمة حزيران 1967، وأثرها على العقل العربي، ويدفع به إلى تبني حدث لا يكاد يخدش وعي المفكر العربي، بله الفرد العربي الغارق في مشكلاته وأزماته الثقافية والاقتصادية والسياسية المتلاحقة. بل إن غياب الرؤية الأصيلة تحول دون إدراك تمايز الزمن الثقافي، حتى عندما تصرخ المعطيات التاريخية في وجه المفكر مشيرة إليه. لذلك نجد حرباً يضع إصبعه على الفارق الجوهري الذي يفاضل بين المثقف العربي والغربي، ويمسك طرف الخيط الذي يؤدي إلى ملاحظة الاختلاف بين الزمن الثقافي العربي والغربي، دون طائل، من هنا يخلص الدكتور صافي إلى أن الأزمة التي يعانيها المثقف العربي ترتبط مباشرة بغياب الرؤية الأصيلة التي تدفع صاحبها للنظر إلى الأشياء من موقعه الزماني والمكاني. ويعزو صافي عجز المثقف عن التأثير في محيطه، وتطوير ثقافة مجتمعه، إلى طبيعة الحلول التي يقدمها والتي لا تتوافق مع طبيعة المشكلات التي تمر بها الشعوب العربية. وإذا ما أراد المثقفون العرب النهوض بأمتهم وتحقيق مشروعهم الحضاري فإن عليهم أولاً وقبل كل شيء أن يكونوا أصلاء والأصالة في سياق الثقافة العربية تعني البحث عن أصول هذه الثقافة التي أعطتها توجهها وبنيتها المتميزين، واعتماد تلك الأصول لتحديد مواضع القصور، والانحراف في السلوك الثقافي والأصالة العربية التي يريدها صافي تعني ضرورة الانطلاق من قيم الإسلام الكلية وتصوراته الإنسانية وتوجهاته العالمية، في جهد لإصلاح أحوال المجتمع العربي وتنمية قدراته الإبداعية، وإعادة ترتيب بيته السياسي، يستوي في ذلك المسلم وغير المسلم كما أن أصالة المثقف لا تقف عند التزامه بالأصول الإسلامية للوعي الحضاري التاريخي للشعوب المسلمة، بدءاً بالشعوب العربية، بل تنبع أيضاً من ارتباط الوعي بالتجربة التاريخية للذات، أي بوعي المثقف للسياق التاريخي والجغرافي الذي يعيشه. كما أن الأصالة الثقافية تتطلب استحضار العناصر الكلية في التراث الثقافي، والمثقف الأصيل، قادر من خلال استحضار تلك الكليات على تجاوز خصوصيات ثقافية وإعادة تشكيلها وفق

الكليات الإسلامية، وبالتالي تجديدها دون إضاعة هويتها، أو إنكار تاريخها وتراثها المميز لها، وبناء عليه فإن الأصالة والتجديد ليسا مفهومين متقابلين، كما يظن البعض، بل هما مفهومان متكاملان، فلا تجديد حقيقي دون أصالة تربط الحاضر بالماضي، وتبني المستقبل على إنجازات السلف.

ومع أن الخلاف في وجهات النظر يجب ألا يحمل على الهجوم العنيف والاستهانة بقدرات الآخرين ورؤاهم فإننا نجد الدكتور أحمد الموصللي، أستاذ العلوم السياسية والدراسات الإسلامية بالجامعة الأمريكية ببيروت، يشن هجوماً لا هوادة فيه على الدكتور صافي متهماً إياه بعدم ضبط مفاهيمه التجديدية أو التأصيلية، كما أن صافي، يغفل أن التجربة العربية، السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وكذلك العلمية والتقنية والتنظيمية، هي أصلاً صور مشوهة لنماذج منقولة عن الغرب، كما أن الزمن الثقافي الذي يريد الرجوع إليه للتمايز عن الزمن الغربي هو مؤسس على الفصل مابين العالم إلى أزمنة؛ ويتساءل الموصللي في أي زمن أو سياق تاريخي سيضع صافي الثقافة الإسلامية؟ هل هو زمن انهزام الفكر والدولة الواقعي والحقيقي؟ أم زمن صعودهما المفترض والوهمي؟ وتظهر حدة الهجوم من قبل الموصللي على صافي عندما يصف منهجية بحثه بأنها مضطربة، ولا تتأسس على أي منهجية كاملة أو متكاملة، مع منهجيات أخرى. فليس في بحثه منهجية تاريخية أو فلسفية أو لغوية أو حتى مناهج نابعة من العلوم الإسلامية التقليدية، سواء في الفروع أو الأصول؛ كما أنه يخلو من العمق التاريخي والفلسفي بكل أشكاله، إذ أنه ينبع من مقولات إسلامية المعرفة وأسلمتها وعلى رفض المشاركة في تطوير ثقافة عالمية فعلية. فأسلمة المعرفة هي عملية إيديولوجية تلفيقية خالية من الإبداع، ولذلك فإنها . وكما يرى الموصللي . غير قادرة على وضع الأسس الضرورية لثقافة نهضوية تجديدية عالمية.

وإذا كان الموصللي يطلق مصطلح "التلفيق" على الفكر الذي يرمي أصحابه من ورائه لربط الإطار المرجعي الإسلامي بنتاج الحضارة الغربية الحديثة، فإن هذا يدل على رغبة واضحة عنده بإضفاء مسحة سلبية على تلك الجهود، ذلك أن التلفيق يدل على جمع عشوائي بين الأضداد. ولأن المنظومة الفكرية والثقافية التي تقوم على مفاهيم وقيم متناقضة آيلة إلى التفكك والزوال، فإن الجهود الفكرية التلفيقية جهود عبثية غير هادفة. وبالتالي فإن الموقف الصحيح من الفكر التلفيقي يتطلب عزل هذا الفكر ورفضه باعتباره يشكل عثرة في طريق بناء مستقبل الأمة.

وبعد نظرة فاحصة في السجال الدائر حول التلفيق والتلفيقية في الفكر العربي تظهر لنا أبعاداً خفية ، تدعو الدكتور لؤي صافي لطرح جملة من الأسئلة والتساؤلات لسبر أبعاد ما يسمى تلفيقاً، وحقيقة المواقف الموجهة للنزعات التلفيقية. فهل يصح وسم الأعمال الفكرية التي ترمي إلى جمع مفاهيم وخبرات إنسانية، تنتمي إلى منظومات فكرية وثقافية مختلفة بالتلفيق؟ هل ثمة حاجة إلى قيام حوارات بناءة بين التوجهات الفكرية المختلفة؟ وإذا كان الجواب على السؤال السابق بالإيجاب، هل يمكن وسم القناعات الجديدة المترتبة على مثل هذه الحوارات بالتلفيقية؟ وإذا كان التوفيق ممكناً، فما الفرق بين التوفيق والتلفيق؟..

في رده على وجهة النظر التي يتبناها الموصللي يرى صافي أن الحوار والتبادل والتوفيق عمليات أساسية في سيرورة النمو الفكري والثقافي والحضاري للإنسان. فكل الحضارات الإنسانية المعروفة اعتمدت على عملية التوفيق من خلال عملية تركيب نقدي لإسهامات ثقافية وحضارية إنسانية، والتركيب النقدي مقاربة علمية نظرية تهدف إلى استيعاب الأبعاد الكلية الإنسانية في النتاج الفكري والثقافي للمنظومات الفكرية الحضارية المختلفة. وبعد دراسة وفحص دقيقين لما يتبناه الموصللي تتكشف لصافي أبعاد خفية للمواقف الرافضة للتوفيق والتركيب بدعوى رفض التلفيق. بالموقف الماركسي أو الليبرالي الرافض للتوفيق يخفي بين جنبيه رؤية أحادية استلابية، تفتقد الأصالة الفكرية الداعية إلى فهم علاقة الذات بالآخر، وتتبنى المنظومات الماركسية والليبرالية ذات الخصوصيات الغربية، ولا ترى حاجة إلى إخضاع هذه المنظومات إلى معايير مرتبطة بقيم الأمة وتجربتها التاريخية، بل تسعى إلى فرض الإطار المرجعي المستعار على الوعي القيمي والتاريخي لأبناء الأمة العربية والإسلامية، فرفض التوفيق الذي يسميه الاتجاه التغريبي تلفيقاً هو في حقيقته رفض للمرجعية الإسلامية جملة وتفصيلاً، ودعوة لتبني المرجعية الغربية بشقيها الماركسي والحداثي (الليبرالي)، جملة وتفصيلاً.

ويطرح صافي سؤالاً يراه منطقياً ومشروعاً هو: "هل ثمة اتجاهاً توفيقياً ضمن فئة المثقفين العرب؟"... من الملاحظ أن أصحاب الرؤية الأحادية الغربية يعمدون إلى تجاهل هذه النزعة في الفكر العربي والإسلامي الحديث، ويعمدون إلى وضع الجواب وضعاً حدياً ينتهي إلى وضع التراث في الجهة المقابلة للحداثة. وترجيح الأخيرة، فتصنيف محمد أركون للمثقفين المسلمين إلى "التحديثيون المنفتحون على تأثيرات الثقافة الغربية أو الاشتراكية العلمية،

"والتقليديون الملتصقون بالقيم الإسلامية"، هو من هذا القبيل، ولهذا يصب رفض الدكتور أحمد مشروع إسلامية المعرفة الذي يعتمد مقاربة التكامل المعرفي والتركيب النقدي في إطار تكريس ثنائية التراث والحداثة كما يقدمها دعاة الحداثة الغربية وحماة الإحياء الإسلامي. ذلك أن رؤية الموصللي لمشروع إسلامية المعرفة تتمثل في كونه (المشروع)، يحاول رفض التطورات الابستمولوجية الحديثة، وإلى نزع العناصر الأولية العلمية الغربية من ذاتيتها، واستبدالها بأخرى من الحضارة الإسلامية. وكل هذه الأمور تفضي إلى ربط المعرفة، ربطاً محكماً بقيم دينية وفرض المبادئ الدينية الكلامية واللا تاريخية على العلوم التاريخية السائدة اليوم. ومع أن الموصللي لا يرفض المنطلق الديني ويعتبره حراً في السعي إلى طرح أمور تتعلق برؤية الإنسان لله وللكون وللحياة، إلا أنه يرى فرض الرؤية الدينية على الاكتشافات العلمية، وحتى النظرية، هو عمل تلفيقي يؤول إلى تحديد إمكانية العلم ولإخضاعه لمنطق من خارج نطاق العمل المحدد الذي يسعى إلى تطوير نتائجه وأبحاثه من خلال التجربة، فلا مبرر لفرض التجربة الدينية على التجربة العلمية أو العكس، لأن أي فرض يقلل من حقيقة تلك التجربة، ومعناها. كما أن القيمة الدينية تتحول إلى علاقة لا يمكن فهمها إلا من خلال فرض مفهوم علمي عليها.

أخيراً، بقي أن نشير إلى أن أزمة الثقافة والمثقفين العرب هي اليوم أخطر من أي وقت مضى، ذلك أنها بدأت تهدد وجودهم وكيانهم، فالخطاب التسفيهي، والجدل العقيم هو الذي يحكم فكرهم وحوارهم، كما أن مصطلحات التكفير والتأثيم هي سيدة خطاباتهم فهل سيبقى المفكرون العرب على ماهم عليه أم تراهم سيحققون مناخاً ثقافياً وفكرياً يحقق سموهم وارتقائهم الحضاري، وينتزعهم من الواقع المزري الذي وضعوا أنفسهم فيه، وهل باستطاعة المثقفين العرب أن يخلقوا دوراً ورؤية في عالم كل مافيه متغير وسيبقى متغير؟ أمل كبير يبنيه الشارع العربي على مثقفيه ولكن هل سيكون المثقفون العرب أهلاً للمسؤوليات الملقاة على عاتقهم وأهلاً لما يعلقه الشعب عليهم من آمال؟

الكتاب: جذور أزمة المثقف في الوطن العربي.

المؤلفات: د.أحمد الموصللي. ود. لؤي صافي.

الناشر ـ دار الفكر 2002.

محمد الحوراني

□□□